
МЭРИ ПИКФОРД



Mary Pickford


ACADEMIA

КИНО-КОМИТЕТ
Государственного Института Истории Искусств

АРТИСТЫ ЭКРАНА

Серия книг о кино-артистах
и режиссерах

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1926

М. БРОННИКОВ

МЭРИ ПИКФОРД

С 15 иллюстрациями

2-е дополненное издание

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1926

Отпечатано в типографии ф-ки „Светоч“, Лнгр. В. Пушкарская, 18, в количестве 5000 экз.
Ленинградский Гублит № 9034.
5 л.

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Настоящей книжкой, посвященной одной из самых замечательных современных кино-артисток, пользующейся мировой популярностью, открывается серия выпускаемых Издательством книг о кино-артистках. Ближайшие выпуски будут посвящены ряду других выдающихся американских артистов и наиболее крупным фигурам германского экрана.

Задача предлагаемых книжек дать критический анализ того сложного художественного явления, какое представляет игра на экране, анализ тех выразительных средств, которыми пользуются артисты кино, достигая иногда совершенно неожиданного и необычайного эффекта. Изучение конкретного материала лучших образцов различных современных стилей и приемов даст возможность легче подойти к установлению общих законов и основ теории этого предмета.

Проблемы актера в кино, проблемы актерской кино-игры— одни из наиболее существенных проблем теории нового искусства, но они ожидают еще не только своей плодотворной разработки, но и правильной постановки. В литературе в этом направлении сделано пока еще очень мало. Несмотря на то, что в Америке и в Европе звездам экрана уделяется чрезвычайно большое внимание, огромное количество журналов изо дня в день печатает о них бесконечные статьи и заметки, художественные и критические вопросы и в особенности теоретические обобщения остаются не затронутыми. Указанная литература имеет в лучшем случае характер информации о текущей деятельности артистов и по большей части совершенно не серьезна. Лишь в новейших немногочисленных общих работах по кино встречаются отдельные разбросанные мысли об актере, актерской игре и проч. Можно указать

на книги Урбана Гада «Кино», Бела Баллаша «Культура Кино», Муссинака «Рождение Кино» и др. В этих книжках бегло намечаются правильные пути, но сами они не дают еще ничего законченного. За границей в общем нет ни одной книжки об отдельных актерах, перевод которой можно было бы предложить нашему читателю.

Это делает нашу задачу особенно трудной и разумеется должно на первых порах быть причиной некоторого несовершенства отдельных работ, особенно в той их части, где даются обобщения и устанавливаются какие либо общие нормы.

Необходимость предлагаемых книг вряд ли нуждается в оправдании. Они должны внести большую сознательность в восприятии зрителем кино-фильм, внести ясность и порядок в его впечатления. Все это должно способствовать усилению художественного действия кино и повышению значения этого молодого и мощно развивающегося искусства.

А. К.

МЭРИ ПИКФОРД

Мировая слава Мэри Пикфорд

Когда Мэри Пикфорд приехала в Англию, за час до прибытия парохода в гавань, с берега полетели к нему навстречу несколько аэропланов.

Они кружились над пароходом и вскоре забросали его цветами и приветственными летучками.

Было 3 часа дня, 14-ое октября 1923 года. О приезде писалось и говорилось вперед за целый месяц. Учащиеся требовали прекращения в этот день школьных занятий. Приостановились спортивные состязания, было увеличено число поездов.

На пристани, позади лорд-мэра, собрались с букетами в руках пять тысяч представителей от пяти тысяч английских кинематографов.

Вертелись ручки аппаратов.

Торжественно и медленно берег приближался к пароходу.

Над пристанью и над водой раздавались звуки духовых оркестров.

Но вот, на палубе появилась маленькая белокурая женщина, кутавшаяся в белый шарф, и воздух задрожал от приветственных криков.

Она попробовала заговорить, но шум, аплодисменты зазвучали в ответ, — оглушительная музыка славы...

Она улыбнулась пристани, где толпились репортеры, операторы и столько официальных лиц, и легкой походкой, походкой, выдававшей, однако, более, чем что либо, ее волнение, она сошла на землю.

Минуту спустя ее унес автомобиль.

Нет страны, где не звучало бы имя Мэри Пикфорд. Вкусы кино-зрителей меняются, но имени Мэри, — обеспечена верность. Мировая симпатия окружает носительницу его. Мэри Пикфорд даже не звезда, — звезд можно насчитать много, —это всеобщая слабость. Журналы ее страны,—такие падкие до дешевых сенсаций, — пишут о ней отдельно, как бы не желая смешивать ее с накипью сегодняшнего дня. Я бы сказал даже, что с каждым годом о ней пишут все меньше и меньше... Рекламировать ее не имеет смысла: ее и так носят на руках... Слава шумна и изменчива; она проходит; но, может быть, нет ничего прочней и безмолвнее дружбы толпы, народных симпатий...

«Белокурой Мэри» зовут ее в Англии; колонии называют ее «счастливая Мэри», «волшебница экрана»; Америка дала ей прозвище «America's Sweetheart [1]) (это прозвище, — почти титул; по крайней мере, его часто пишут на письмах). Мы зовем ее просто «Мэри Пикфорд» (ее экранное имя), и еще не придумали ей прозвания...

Все обожают ее; не только уличные мальчишки, но и мировые режиссеры. «Любимице Америки»,— «To the Darling of America», — написал Эдиссон на меню своей соседке на юбилейном своем банкете...

Подчас эта национальная гордость выливается в довольно забавные формы.

Недавно на Всемирной Ботанической Выставке в Чикаго, имя Мэри Пикфорд было присвоено редкостному сорту орхидей.

---

[1]) Непереводимо: что то вроде: «душечка», «милочка».

Когда «Розита» [1]) впервые обошла экраны С. Ш. А., один американский полк пожелал избрать Мэри Пикфорд своим шефом. Возникла дискуссия, — может ли быть кино-артистка полковым шефом?..

Более 15-ти лет Мэри Пикфорд играет для экрана, и увлечение поклонников не проходит. Необычайно рано (если условиться считать началом кинематографической эры «Рождение Нации» Гриффитса, 1915 г.) [2]) Мэри Пикфорд была уже знаменита, и журнал «Motion Picture» на конкурсе среди своих читателей, устроенном в 1915 году, собрал для нее 580.750 голосов.

Мэри Пикфорд в Советской России

Нет надобности представлять мировую любимицу нашему читателю.

Она, а также муж ее, Дуглас Фербенкс, у нас необычайно популярны и любимы. Причин этому всеобщему восхищению несколько: с одной стороны — и мы это увидим ниже — само творчество Мэри, совершенное и безыскусственное, отмечено, как бы предопределено для широкого распространения. В нем все элементарно, чисто, цельно, понятно всем и каждому и определимо нетрудными словами.

Оно будит несложные, по детски ярко окрашенные чувства; ничто в нем не создает преград отчужденности.

С другой стороны, чисто внешние условия с каждым годом укрепляют известность Мэри Пикфорд у нас.

Фильмы ее одни из первых проникли к нам после войны, прорвав и даже опередив блокаду, как раз в тот момент, когда определился огромный интерес к кино в наших широких массах (1922 — «Длинно-

---

[1]) Фильм, поставленный для Мэри Пикфорд в 1923 году Э. Любичем, шел у нас в 1925 г.

[2]) Так, по крайней мере, предлагает известный нашему кинозрителю актер Мильтон Сильс в той «Истории американского кино», над которой он в настоящее время работает.

ногий дядюшка», — «Daddy Long Legs», — и «Капризы мисс Мэй»). Они первые поставили нашего зрителя перед образцами подлинного, высокого, в сущности, нам еще не «открывшегося» экранного искусства, приучив нашего зрителя лучшие и самые яркие свои впечатления в те годы связывать с именем Мэри Пикфорд и интересоваться ею самою.

В дальнейшем, наши кино-организации, выпуская в среднем на рынок два фильма в год с участием Мэри, поддерживали и поднимали интерес к облику замечательной артистки. До сего времени на нашем экране прошло восемь ее картин: «Длинноногий дядюшка», «Капризы мисс Мэй», «Сердце гор», «Розита», «Полли-Анна», «С черного хода», «Дороти Вернон» и «Два претендента»; эти картины продолжают итти повсеместно в Союзе.

С Мэри Пикфорд мы знакомы, таким образом, более чем удовлетворительно, и, что еще более способствует успеху ее искусства у нас — случай в прокатной практике наших кино-учреждений сравнительно редкий, — экранное творчество ее было представлено у нас лучшими своими образцами.

Таким образом, популярность Мэри Пикфорд в Советской России в настоящее время в зените.

Имя ее все чаще и чаще попадает на страницы нашей прессы. Присяжные критики посвятили каждому ее фильму восторженные статьи и описания.

Рабочий зритель любит ее.

Рабкоры, отмечая свое несогласие с сентиментально оптимистической, «голубоглазой» идеологией некоторых ее картин, — идеологией, в большинстве случаев, безвредной, слишком уже робкой, лепечущей, чтобы быть идеологией, и во всяком случае, обезвреженной многими, чрезвычайно существенными особенностями экранного и даже «жизненного стиля» самой Мэри Пикфорд, — единодушно хвалят ее самое, верно оценивают ее искусство и ставят его в образец.

Мы не приводим эти отзывы,—они свежи в памяти читателей столичных и провинциальных газет.

Следует также отметить, что нечто вроде «всенародного голосования» среди наших кино-зрителей, произведенного в этом году одной из вечерних газет, выдвинуло Мэри Пикфорд на первое место и собрало ей максимум голосов.

Биографическая канва

Глэдис Мэри Смис-Пикфорд—чистокровная ирландка по происхождению—родилась 8 апреля 1893 года в Торонто, в Канаде, и рано потеряла отца[1]).

Жизнь Мэри Пикфорд,—большая жизнь; в ней мало сенсаций и много борьбы. С пяти лет она на сцене. Девяти лет, выступая под именем «Мэри», она играет ответственную роль двенадцатилетнего ребенка в пьесе «Несчастный брак», и ей приходится, введя в заблуждение своего антрепренера, скрывать свой возраст. Двенадцати лет она партнер и ученица известного драматического артиста Бернарда Бёрке... Начинается суровая сценическая школа, очень рано подготовившая ее к экрану.

Следуют пять скитальческих лет по Америке, бродяжничество по провинциальным сценам, попытка бросить подмостки... Мэри Пикфорд в эти годы, по выражению Дж. Куэрка, редактора журнала «Photoplay», «живет в своем чемодане». Сесиль де-Милль недавно вспоминал об этой предрассветной эпохе; он встретил Мэри на провинциальной сцене; брат его, Генри, был драматургом, и всесветно знаменитый кино-режиссер и всесветно знаменитая звезда экрана играли рядом, в одной из пьес дебютировавшего в этот день на драматургическом поприще Генри де-Милля.

На экране Мэри Пикфорд появляется в 1909 году, и ей достаточно 5-ти лет, чтобы сделать головокружительную карьеру.

---

[1]) Он был корабельным поваром.

Заря кинематографа. Годы лихорадочных усилий. Поток инициативы, предпринимательских поисков и льющихся капиталов подхватывает Мэри. Ее приглашает Ад. Цукор [1]), пионер американского кино, и она довольно успешно выступает в первых коротеньких лентах, которые тогда предстали глазам удивленного мира. Достоинство этих смехотворных картин в те времена было таково, что теперь, в шикарных кино Пятой авеню, после грандиозных, изумительных картин Любича и Рэкса Ингрэма, эти жалкие и трогательные пьески показываются современному нью-иоркскому зрителю в конце программы в качестве атракциона, развлечения, и он корчится на своем, обитом кожей, удобном кресле от смеха над тем, что в эти далекие годы его трогало и развлекало. Удивительно, как это удержалось, как это не потонуло сразу же в забвении, вместе с автоматом, играющим в шахматы, женщиной - рыбой и головой турка! Мэри Пикфорд сама быстро разочаровалась в своих первых кино-выступлениях и снова перешла на сцену.

Тогда тот же Цукор, роль которого в истории развития кино огромна, сделал то, что давно можно и нужно было сделать: учтя, что даже с помощью этих, в сущности, нищенских еще оборудований, технических навыков и ничтожных средств можно создавать волнующие постановки, учтя, что уже можно создавать, хотя и робко еще, образцы индивидуальной выразительности и стиля, — пусть это будут даже примитивы, — он первый поставил ставку на личную одаренность и личное очарование.

Цукор решил сделать «звезду», и с дерзостью совершенно гениальной, невиданной и неслыханной, повергшей его компанионов, Даниэля и Чарльза Фро-

---

[1]) О роли Ад. Цукора в американской кинематографии смотрите подробнее в книге Фр. Тальбота—«Кино-фильмы».

ман, в остолбенение, он предложил Мэри Пикфорд сумасшедший ангажемент: 500 долларов в неделю.

Мэри Пикфорд была связана в то время договором с известным американским актером Давидом Беласко. Она должна была выступить в пьесе последнего, «Маленький чертенок». Цукор перекупил у Беласко и артистку и пьесу. Был октябрь 1912 года.

Таковы были первые шаги Мэри на поприще экрана. «Маленкий чертенок» был сыгран. Это была одна из первых картин цукоровской компании «Famous Players». Наступают романтические дни американского кино. Сколько риска, какая тревога была в этих начинаниях, поисках и крупных предложениях! Через год, ее гонорар у Цукора составлял 2000 долларов в неделю; корифеи американского театра в те годы не знали подобных вознаграждений!

Но искусство экрана неуклонно и стремительно двигалось по пути к развитию. Мэри Пикфорд в этой обстановке бурного, лихорадочного ажиотажа вела себя с исключительной выдержкой и умом. Столь же умно, деловито и выдержанно она ведет себя и сейчас, и, вероятно, будет вести себя до конца своей большой карьеры.

Но в ателье у Цукора, в историческом в наши дни ателье «American Biograph Company» («Американского о-ва Биограф»), уже с 1909 года работает потихоньку, как мышь, неизвестный тогда никому, глубоко одаренный и обаятельный человек, о котором патроны его говорят друг с другом не иначе, как с соболезнующими покачиваниями головы.

Давид Уорк Гриффитс.

Он только что отклонил предложенное ему Цукором место главного режиссера с годовым окладом в 50 т. долларов. Он весь охвачен порывом к самостоятельности. Он знает, он уверен, что заработает больше собственным производством. Год спустя его мечтания сбываются. Он во главе собственного пред-

приятия. Гриффитс приглашает Мэри Пикфорд, дарование которой он сразу же заметил, и она переходит в его студию, принеся для этого множество жертв Мэри учла, что эти уроки, которые не в силах было дать ей цукоровское ателье, в дальнейшем окупятся. И все же сотрудничество с Гриффитсом оказалось непродолжительным,—другие уже подоспели ему на смену.

Мэри Пикфорд неоднократно говорила о Гриффитсе с великим восхищением, заявляя, что она обязана ему всем. Это не совсем точно. *Не* Гриффитсу, но Гриффитсовской школе, тому духу, которым оказалась проникнута деятельность энергичных его учеников и продолжателей.

Гриффитс мыслит полотнами, огромными эпохами. Интимная, натуралистическая драма американской семьи, фермы, бедных кварталов гигантски разросшегося города, напоминает у него обвал, шторм кораблекрушение... Гриффитс мыслит во времени; он роет прошлое, освещая грядущее напряженно-внимательным светом. Как художник,—Гриффитс выражает свою мысль нарастаньями; взвинченность,—обычная мера его чувствований. В нем есть что то от квакера и вместе с тем от Карлейля. Начиная с 1913 года Гриффитс с каждым шагом уходит вперед, ищет невозможного. Создав американский национальный эпос для экрана, он наделяет его величественным натурализмом; параллельно с этим, интимную, реалистическую драму он трактует эпически, обнажая ее сущность и чрезмерно напрягая ее колористические и эмоциональные данные. Еще несколько лет, и он останавливается на пороге «психологического барокко»...

В эти годы он возводит в героини современности маленькую женщину наших дней, хрупкую, бледную и сказочную Лилиан Гиш. Пути Мэри Пикфорд и Гриффитса расходятся; с первой же минуты встречи

Мэри Пикфорд, в сущности, уже сходит с дороги. Но «в тени Гриффитса» возникает и разрастается в эти более поздние годы великолепная американская натуралистическая школа, исконная школа Америки, и в этой школе, у режиссеров Дж. Робертсона и Маршала Нейлана развивается дарование Мэри.

Больше всего она обязана, пожалуй, Нейлану. Это он раскрыл ее диапазон, дал лучшие с нею работы.

В дальнейшем, в наши дни, кроме Джона Робертсона и Нейлана, Мэри Пикфорд играет под руководством тонкого Френсиса Мэриона, Джека Диллона, своего брата, неплохого режиссера, Джека Пикфорда, Любича, Альфреда Грина [1]).

1921 год, год «Маленького лорда Фаунтлероя», открывает серию ее незабываемых образов.

С этого момента в списке ее ролей одна роль лучше другой. Это непрерывный подъем вверх и, вместе с тем, путь лихорадочных поисков... Все, — внешний облик, вкусы, первые удачи, влекут Мэри Пикфорд к определенному, стабилизированному образу. Все, — кроме дарования, — ибо оно шире амплуа и всяких искусственно налагаемых ограничений.

Симпатии американской публики консервативны; метанья могут нравиться всюду, но не в Америке, где страшно любят подразделения, категории (американский теоретизирующий ум, — один из наиболее схоластических на свете), и в области экрана там прочно царят: «драма», «мелодрама», «романтическая драма», «комедия - драма», «легкая драма», а в области амплуа, «leading woman» («главная героиня»), «character - woman» («характерная роль»), «comedy woman» («комедийная героиня»), «vamp»

[1]) Следует отметить, что охотно меняя режиссеров, М. Пикфорд остается верна своему оператору, Шарлю Роше. Это хороший художник, и «первые планы» его бывают прекрасны.

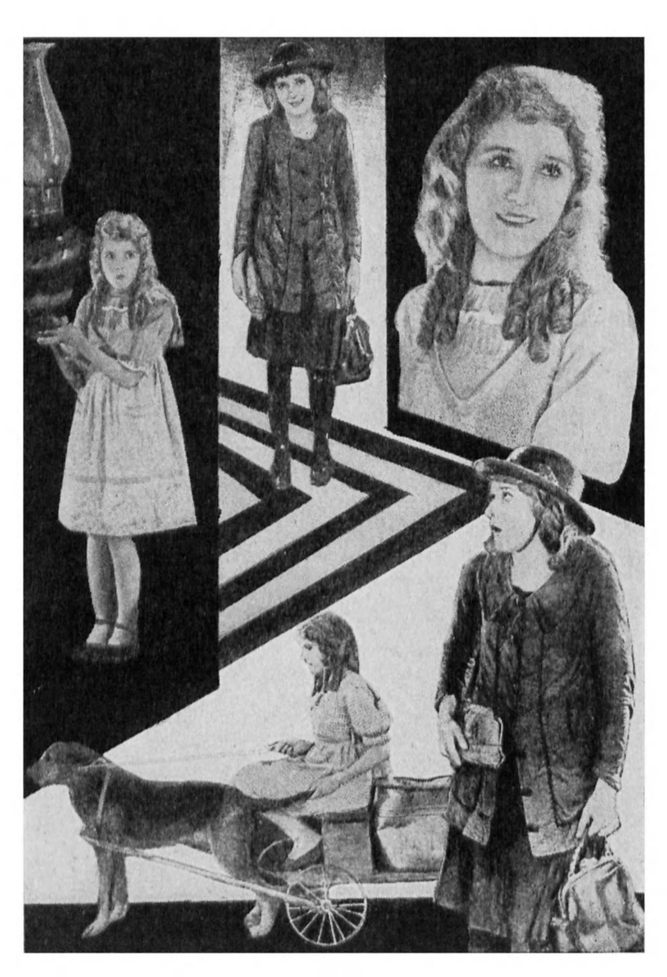
(«вампир, — «злодейка»), «child» («дитя»), — наследие консервативнейшего в мире театра... Борьба с этим могла бы вылиться в драматический конфликт, — конфликт художника и толпы... Мэри Пикфорд предпочитает перенести ее на личную почву, и ценою личной трагедии и жертв отвоевать себе право на самостоятельное творчество... Круг ее замкнут, амплуа найдено: это дети, подростки, замарашки («rags and tatters heroine», «cindarella's up to day»); и лишь незаметным, дивным напряжением сил Мэри Пикфорд под конец постепенно утончает, смягчает эти образы и поднимает их до уровня ролей взрослых, с более сложной психологией.

Публика зачарована, она давно уже перестала требовать от своей любимицы что либо кроме повторений, и не замечает, как постепенно расширяется диапазон, мрак и свет этих, таких однообразных на вид, ролей. «Daddy Long Legs» — «Длинноногий дядюшка» (1919) — на этом пути лучшая ее победа.

Но вот чисто внешнее обстоятельство приходит на помощь и вырывает Мэри Пикфорд из этого замкнутого круга. Весной 1923 года приезжает из Германии Любич. Мэри Пикфорд покорена им; он ее главный советник и руководитель. В «Фербенкс-Пикфорд Студии», в Холливуде лихорадочно работают над «Розитой». Содружество обещает принести богатые плоды. Любич восхищен стилем Мэри. Мэри Пикфорд в печатном интервью еще в прошлом году признавалась журналисту Гарри Карру, что легче всего ей было работать именно с Любичем... Любич взвинчивает ее диапазон, «вытягивает ей голос». В декабре работа над «Розитой» окончена; приступают к «Фаусту», дальше в программе «Ромео и Джульетта», роль, которую Мэри Пикфорд изучает третий год... Проходит некоторое время... и следующую постановку Мэри Пикфорд, — превосходную «Дороти Вернон» делает... Маршал Нейлан.



„Маленькая Анни Руней“



„Полли-Анна“

Тончайший гурман Любич, остро чувствующий блеск, моду, успех, уже устремляется вдаль, и, следуя импульсам своего отшлифованного, сверкающего редкостным стилем дарования, сосредоточивается на камерном жанре и, — прирожденный миниатюрист, — создает модные, увлекательные безделушки, полные вальсовых темпов, игры и шуршанья, — «Брак в кругу», «Три женщины», «Walsentraum» («Вальс-греза»), «Kiss me again» («Поцелуй еще!..»), перенося на американский экран легкомысленную пену и «punch» венских веселых комедий... Эта дорога не по душе дарованию Мэри Пикфорд, где столько душевных, реалистически-безыскусственных нот. Новое направление американского экрана, это «fashion» (Строкгейм,—«Веселая Вдова» Кинга, «Старый Гейдельберг» Сесиль де-Милль, — «Золотая кровать»),—не прельщает ее.

Наступает 1925 год и приносит новое восхищение. Молодой и гениальный фон-Штернберг, режиссер Строкгеймовской школы, поставил «The Salvation Hunters»[1]), натуралистическую драму, где великолепна Georgia Hall. Холливуд бредит Штернбергом. Увлечение передается из дома Чаплина, позвонившего однажды ночью по телефону в «Пикфер» (виллу Дугласа Фербенкса), и пригласившего своих друзей смотреть эту драму, с которой он вернулся только что потрясенный. Восторг длится месяц. В «Пикфере» говорят только о Штернберге. Мэри Пикфорд заявляет репортерам, что пригласила фон-Штернберга руководить следующей своей постановкой, и что отныне она играет только с ним. Проходит еще несколько месяцев, и «Rebecca of Sunnybrook Farm» («Ребекка с фермы

---

[1]) «Охотники за счастьем». Отметим, что картина обошлась Штернбергу в 4.500 долл. Случай небывалый в Америке, где на фильм тратят до 6-ти миллионов долларов («Бен-Гур», Р. Ингрэм).

Солнечный Ручей») ставит... Маршал Нейлан, а дальнейшие работы,—Уильям Бьюдин...

В этих мечтаниях, порывистых увлечениях, нет ни аффектации, ни неестественности, нет также и легкомысленной дани успеху... Это закономерный, большой, внутренний путь художника, несколько раз возвращающегося к исходной точке...

В настоящее время Мэри Пикфорд 32 года; ею сыграно свыше 400 картин, но талант ее далеко еще не раскрылся [1]). От нее нужно ожидать еще очень многого.

Недавно она обратилась в американских журналах к читателям с рядом статей, прощаясь со своей молодостью, давая оценку сыгранным ею фильмам, сообщая свои планы и советуясь о будущем. Она просила своих друзей указать ей: следует ли ей продолжать играть детские роли, и в каких картинах ее хотели бы видеть. Журнал «Photoplay» предложил свое посредничество; был устроен конкурс и назначены призы (очень небольшие: от 50 до 10 долл.). Результат превзошел все ожидания. Мери Пикфорд рассказывает об изумлении, охватившем ее, когда она увидела эту груду писем. Их оказалось около 20.000, на всех языках, — французском, английском, японском, и со всех концов света...

Несколько секретарей, работая неделю, едва успели перелистать их... Писали охотно, восторженно, уверяя, что пишут с единственным желанием помочь всемирной любимице, а не из за приза.

Подсчет дал следующие результаты: на первом месте стояла «Золушка», затем «Анна из домика с зеленой крышей», «Алиса из волшебной страны» (популярные англо-саксонские сказки), «Хейди»,

---

[1]) Всю раннюю свою продукцию М. Пикфорд скупала и уничтожала. В настоящее время на кино-рынке не больше 30—40 ее картин.

«Маленький капитан», и «Сарра Крю» (повесть Бернетт).

От первой и последней роли Мэри отказалась: они были сыграны ею раньше; вторая роль оказалась использованной кем то другим.

В это время журнал «Motion Picture», уже по собственному почину, произвел анкету среди своих читателей и выдвинул в качестве пожелания: «Маленькую Русалку» Андерсена.

Возможно, что это будет одним из следующих фильмов Мэри Пикфорд.

Она только что сыграла «Litle Annie Rooney» («Маленькую Анни Руней»), картину имевшую огромный успех, тотчас же прокатившийся по Лондону и Парижу, и в настоящее время снимается в роли двенадцатилетней сиротки, предводительницы степных разбойников («Scraps»).

Вот перечень ее главнейших ролей [1]).

Одной из первых ее картин (первой была «Скрипач из Кремоны» для комп. «Биограф») была «Последний могикан» по роману Ф. Купера, с Оуэном Муром в главной роли (1909). Все забыли об этом фильме только что возникшей «Famous Players Company», поставленном начинавшим тогда Гриффитсом, забыла, кажется, даже сама Мэри Пикфорд; о нем вспомнил недавно сам Гриффитс, и вот по какому поводу: именно в этой картине ему впервые и ему первому удалось при съемке заключительной «любовной» сцены получить «завуалированный» план (fade-out). Хотелось дать мягкость, туманные очертания, и Гриффитс,

[1]) Перечень далеко не полный и, может быть, не совсем точный. Одна из скверных интернациональных привычек,— менять заглавия картин во время их передвижения по мировому экрану. Зачастую не знаешь, с чем имеешь дело. Отсюда, трудности при составлении «репертуара» любой современной кино-артистки, или кино-режиссера.

к ужасу операторов, провел перед линзой аппарата... крышкой от коробки из под штиблет.

Первый выдающийся успех выпал на долю Мэри Пикфорд в картине, перекупленной Цукором у Давида Беласко, «A Little Devil» («Маленький чертенок»), по роману Сегюр; далее, в режиссуре уже М. Нейлана, следует «Rag» («Замарашка»)—любопытный и характерный снимок двадцатилетней Мэри в этой роли читатель найдет в этой книге; переходя из одной кино-компании в другую, Мэри Пикфорд затем дает «Cindarella» («Золушка», 1914),—классическое создание ее, первое законченное оформление любимого образа, «Пять пародий», «The Little American» («Маленькая американка»), «M-me Беттерфлей»,—картину, в которой она пробует перенести на экран образ маленькой гейши, героини оперы Джакомо Пуччини; после небольшой паузы следует цикл бесподобных ее детских ролей: «Such a little Queen» («Что за маленькая королева»), «Нелль Гуин» («Sweet Nell Gwynne, the Orange Girl»), «Амариллу» («Amarilly of Clothes Line Alley»), «A Poor Rich Girle» («Бедная богатая девочка»), цикл приводящий Мэри Пикфорд к работе над лучшими образцами этого дидактического и наивного жанра, классическими в американской детской литературе повестями Бернетт: «Сарра Крю» и «Маленький лорд Фаунтлерой». Последняя картина (1921) одно из лучших достижений Мэри Пикфорд. С небывалым совершенством и совершенным очарованием она проводит этот труднейший фильм, играя одновременно роль матери («Dearest»,—«Дорогой») и самого маленького лорда, кареглазого, хрупкого мальчика с золотыми и длинными локонами, свисающими на кружевной воротник его бархатной куртки. Эта работа Альфреда Грина и Джека Пикфорда прошла у нас в этом году под названием «Два претендента». Подобным же опытом «двойной» роли является и «Maris Stella», («Звезда морей»), где Мэри играет



Мэри Пикфорд
в последнем своем фильме (1925) „Scraps“ („Мелюзга“)



Портрет М. Пикфорд 1922 года

избалованную и сентиментальную барышню недотрогу и, параллельно с этим, жалкую девочку дурнушку, — маленькую поденщицу, — характерную роль, которую Мэри Пикфорд впервые трактует с бесподобным, душераздирающим натурализмом, отрываясь на этот раз от круга создаваемых ею сентиментальных, немного слащавых образов. С этой минуты, почти каждая роль Мэри Пикфорд входит в сознание американцев, как образец, как художественный тип, способный к дальнейшей жизни и вариациям, становится как бы общественным достоянием. Другие артистки повторяют, множат его. «Полли Анна» (1920) — знакомая нашему зрителю работа режиссера Мэриона — делается даже нарицательным именем: появляется «Полли Анна на войне», «Полли Анна — невеста»; образуется прилагательное имя — «polliannish»... Роль знаменует целый мирок, уголок детской души. Так же и «Maris Stella»; и в этом году Мэри Фильбин предпринимает новую вариацию этого фильма для «Universal», не боясь опасного соперничества...

1922 год ознаменован в творческой карьере Мэри Пикфорд настойчивыми поисками в области глубокой, детской патетики. Под руководством Робертсона она ищет воплощение знаменитого романа «Тэсс из Бурной страны» и создает вторую версию этой картины (первая относится к 1913 году).

Упомянув еще несколько отличных ролей, «Найденыш» («The Foundling»), «Маленький дружок», «Бедная Пепина», «С черного хода», картину, шедшую у нас в прошлом году, изумительное «Сердце гор», «Свет во тьме» (1920), картину рисующую быт испанской деревушки, и только что полученную нами из за границы «Мыльные пузыри», роман забитой и некрасивой молоденькой прачки, а также отмеченные выше, замечательные ее шедевры: «Длинноногий дядюшка» и «Капризы Мисс Мэй», перейдем к «Розите»

(осень 1923), первой работе Мэри с прославленным немецким режиссером Эр. Любичем и виднейшему этапу на ее артистическом пути.

«Розита», — первое выступление Мэри Пикфорд в большом полу-историческом и драматическом фильме,—намечает новые возможности в ее творчестве и значительно увеличивает его диапазон. Затем шаловливая и задумчиво-нежная девочка, пробует поднять «Фауста» и «Джульетту» и бросает, не кончив, начатую над ними работу. Это драматический момент в карьере Мэри Пикфорд; она решает даже уйти с экрана. Спасение приносит «Дороти Вернон» («Doroty Vernon of Haddoh Hall», М. Нейлан), понравившаяся Мэри своей исторической простотой (фильм этот все таки построен на исторических фактах, чего нельзя сказать, конечно, о «Розите») и чуть намеченным гротескным своим содержанием. В этой новой роли много воздуху, большие объемы, дающие простор самой разнообразной психологической игре, и она утомляет Мэри Пикфорд... Полугодовая пауза; за нею следует, «Маленькая Анни Руней» (1924, работа У. Бьюдин) и, наконец, «Scraps» («Мелюзга») — фильм, который Мэри Пикфорд заканчивает в настоящее время (1925).

Таковы главные черты ее биографии, и то, что нам следовало установить из пройденного ею пути. Обратимся к теперешней жизни М. Пикфорд и ознакомимся с обстановкой ее творчества и окружающей ее средой.

На вилле „Pickfair", Beverly Hills, California

Первый брак Мэри Пикфорд с киноактером Оуэном Муром был расторгнут в феврале 1920 года. Перипетии этого развода проникнуты драматизмом не плохого американского фильма.

9-го февраля Мэри Пикфорд с величайшей поспешностью и таинственностью уезжает из Холливуда в неизвестном направлении. Она останавливается

в заброшенном «ранчо», на окраинах маленького, безлюдного городка Геона, в Неваде. Геона — глухой город. Шатающиеся деревянные дома. Основан мормонами. Строгость судейских чиновников здесь ослаблена. Это кладбище многих злополучных американских романов... Спустя некоторое время Минденский суд расторг брак неудачных супругов, объявив, что Оуэн Мур «покинул свою жену».

Наступает драматический момент истории.

Неожиданно, в бурную снежную ночь, как и подобает в американском фильме, Оуэн Мур самолично является в Минден. Он ничего не знает. Он приехал со своим оператором в поисках подходящей «природы», так как его фильму требуются «снежные сцены». За маленьким столиком, в кофейной, ожидая горячий завтрак, Мур знакомится с судейским чиновником, осведомляющим его о только что совершенном разводе. Газеты, обычно столь падкие до сенсаций, ничего не писали, сговорились молчать... Это был заговор симпатии вокруг национальной любимицы...

Мур стукнул кулаком по столу и поспешно уехал.

Месяц спустя, 27 марта, Дуглас Фербенкс, на своей вилле в «Beverly Hills» [1]), дал празднество в честь Мэри Пикфорд. В числе гостей был преп. отец Д. Уайт-Комб Брауэр и, что еще более существенно, Р.-С. Спаркс, местный судья, взявший на себя приятный долг оповестить собравшихся о бракосочетании Дугласа Эльтона Фербенкса, 36 лет, и Мэри Глэдис Смис-Мур, 26 лет.

Брак на следующий день, в воскресенье 28-го марта 1920 года, был заключен о. Брауэром.

Два дня паузы, и сенсационное сообщение облетает кабели всего мира... На следующий день чета

---

[1]) Беверли-Хиллз — местность в окрестностях Холливуда. «кино-столицы» мира в Калифорнии.

Фербенксов получила около 3 миллионов поздравительных писем.

Развод, совершенно незаконный и неоднократно опротестованный различными инстанциями, был утвержден лишь в 1922 году, постановлением экстренной сессии суда в Неваде.

С тех пор счастье всемирно известной четы, повидимому, безоблачно.

Мэри Пикфорд и Дуглас Фербенкс живут на «Beverly Hills», в Холливуде, в очаровательном домике. Время от времени они предпринимают поездки за океан...

Как дать представление об этой богатой жизни?.. Оба—архимиллионеры. Когда налоговый аппарат Лос-Анжелоса определил в 1920 году годовой доход Мэри Пикфорд в один миллион долларов... она не протестовала [1]).

Пикфорды,—большая семья; ее увеличивает семья Фербенкса, тоже довольно значительная... Кроме очень популярной в Америке матери Мэри, сестры Лотти и брата Джека (последние оба работают для «movies», т. е. экрана), упомянем еще сына Фербенкса, Дугласа Фербенкса junior (младшего), талантливого 15-тилетнего мальчика, часто выступающего вместе с Мэри, кузенов, кузин, а также маленькую, очаровательную Мэри Рупп-Пикфорд, племянницу Мэри, которую она недавно усыновила.

В доме не умолкают детские голоса... Наезжают гости. Со всего света. Фербенксы почти нигде не бывают, но очень охотно принимают у себя... Большая, многолетняя дружба с Чаплиным, их соседом по «Beverly Hills'у»... Общие увлечения, — натуралисти-

---

[1]) Мэри Пикфорд и Дуглас Фербенкс в настоящее время, действительно, имеют со своих картин по миллиону долларов ежегодно. Больше зарабатывает только Гарольд Ллойд, — к сожалению, редкий гость нашего экрана. (1.500.000 долларов в год).

ческими новшествами фон Штернберга, крупнейшим актером современной Германии Эмилем Яннингсом, таким увлекательным собеседником и интересным человеком... Все виды спорта...

Из этих впечатлений, из этой атмосферы возникают не только образы счастливого искусства Мэри, но и вообще всего этого, может быть, наиболее современного искусства наших дней, — большого искусства Холливуда, — искусства «movie», «motion» (экрана), — соединившего музыкальность, движение, массаж, тренировку духа и тела с напряженной эмоциональностью и работой; свежий воздух и солнце лужаек с ослепительным электрическим светом; лабораторию со стадионом; и толчею все растущего индустриального городка со спортивными тканями и играми на зеленых новых палестрах...

О темпе его, не имеющем себе равного в современности, об атмосфере сутолоки протекающего в творчестве дня, об американских методах творчества и американской артистичности и артистизме, дает представление страничка, выхваченная из порывистого и безыскусственного дневника Мэри Пикфорд и опубликованная в 1923 году в «Internationale Filmschau» [1]).

Привожу это почти сознательное свидетельство полностью, стараясь сохранить ритм живой речи.

Страничка из дневника Мэри Пикфорд

Среда. 6-го сентября 1922 г.
Холливуд.

Встала в 7 часов. Взяла ванну, оделась, позавтракала одна, так как Дуглас успел уже уйти в свое ателье.

Просмотрела газеты, вышла на веранду и поиграла несколько минут на траве с моей любимой собакой Зорро.

---

[1]) Немецкий журнал: «Международное обозрение фильм».

Приехала в ателье в $8^1/_2$, проехав 5 милль в автомобиле (огромное удовольствие). После кратких переговоров с директором ателье, м-ром Керригэном, показавшим мне отзывы о моей последней картине «Тэсс из страны бурь», пошла в свою уборную-беседку. Там ждало несколько человек от дирекции. Мистрисс Гринлей хотела получить указания насчет костюмов, которые она шьет для меня; мистер Хузон, художник ателье, принес показать эскизы мизансцен; наконец, мой шеф прессы, мистер Ларкин, пришел с представителем одной из Лондонских газет, просившем об интервью. M-me де Бодамер, быстро справившись с моим костюмом, торопит меня, так как меня ждут в павильоне. Мистрисс Клермон, моя секретарша, протягивает мне телеграммы, — все первостепенной важности и требующие немедленного ответа. Но не менее спешно надо ответить на 26 писем частью делового, частью личного характера. M-me де Бодамер снова настойчиво и укоризненно напоминает, что в павильоне ждут. 9 часов...

— Не ответите ли раньше на эту телеграмму? — кричит m-me де Бодамер. Звонок телефона. Это архитектор, по поводу постройки дома моей матери. Пока говорю, приходит м-р Оппи с фотографиями. Но пора гримироваться; у нас 600 статистов и почти все по 10 долларов в день. Снова зовут по поводу костюмов и кричат о телеграммах. Стук в дверь. Я должна позировать для фотографа (только один снимок!), и Лондонский корреспондент просит урвать 10 минут для беседы. Телефон. Дуглас интересуется, приеду ли я завтракать в ателье, у него интересные гости. — Да, — отвечаю я, читая третью телеграмму и подмазывая левую бровь. $9^1/_2$. Письма подождут. Наконец то могу поговорить с мистрисс Гринлей о костюмах. Только что она села, как новый посланный из ателье: Ждут. Обещаю поторопиться. Является шеф прессы и объявляет, что меня сторожит репортер

с вопросом: «Правда ли, что умер Чаплин?» Наконец в павильоне. Репетируем и снимаем две сцены. В промежутках принимаю Лондонского корреспондента, опять репетирую, пишу автографы на 4-х фотографиях для прессы и на 10-ти для частных лиц, читаю и подписываю 6 писем и телеграмм. Говорю с м-ром Хьюзоном, но все время перебивают вопросами об устройстве площадки. Разговор окончен; предлагаю устроить обеденный перерыв, тем более, что куча детей, участвующих в картине с каждой минутой все беспокойнее и беспокойнее.

В 20 мин. первого сажусь в авто; хочу ехать в ателье мужа. Является мисисс Клермон. У нее в руках две телеграммы, и она сообщает, что прибыл новый транспорт костюмов. Но уже поздно; беру лондонца с собой и заканчиваю беседу с ним в автомобиле.

Дуглас встречает меня у своей японской беседки и спрашивает, — не устала-ли? — «Пока нет, посмотрим, как будет дальше, — вторая половина дня». Он представляет мне двух гостей. За завтраком разговор вертится вокруг грандиозных сооружений, построенных Дугом для «Робин Гуда». В час еду обратно. М-сс Клермон говорит, что приготовления к нашей поездке в ближайший четверг в Нью-Иорк закончены, и я диктую письмо нашему адвокату, м-ру О'Бриену. Возвращается м-р Ларкин со своим лондонским корреспондентом, и несколько съемок мы сидим в ателье вместе. Затем я просматриваю с оператором снимки с последней картины. А в павильоне ждут, так как кто то попросил меня к телефону. А тут спешной почтой прибыл из Нью-Иорка сценарий моего брата Джека, и я передаю его м-м де Бодамер, чтобы она взяла его домой и дала мне просмотреть за обедом. Она настойчиво советует чуточку прилечь отдохнуть. Но уже два часа, а мы сняли только две сцены. Появляется

помощник режиссера и сообщает, что все готово для следующей съемки, и что ребенок играющий вместе со мной, беспокоится.

В $^1/_2$ третьего лечу в павильон. Сцены с ребенком были чрезвычайно утомительны... Он должен был смеяться, а он между тем все время плакал. Пришлось потерять целых $1^1/_2$ часа, чтобы его рассмешить. Около 4-х часов м-м де Бодамер приносит мне чашку шоколада. Приходит мама и смотрит вместе со мной съемку нескольких сцен, где я не участвую. Затем просматриваю фотографии одного из операторов и то, что вышло у фотографа, у которого снималась утром; диктую пять писем, принимаю визит группы директоров и иду в проекционную смотреть последние снимки. Когда с этим кончено, часы показывают 6. Я переодеваюсь и примеряю присланные платья.

Приходит преподавательница французского языка. Приглашаю ее в уборную и беру урок, смывая грим.

Дуглас телефонирует: еду ли я домой? У него сидит Чаплин, и они хотят посмотреть две итальянские картины. Прошу захватить картины с собой и просмотреть их со мною вместе дома. М-м де Бодамер протестует, говоря, что в таком случае я лягу спать, не раньше 11-ти, но дела важнее всего!...

В 7 часов сажусь в автомобиль, еду в ателье Дугласа, при чем знаю наперед, что будет большое счастье, если мы к 9-ти успеем просмотреть хоть один метр итальянских картин... Ну, а остальное, если можете, подождите до завтра!».

Методы работы Мэри Пикфорд

У кино-артистки методы работы,— методы работы ее режиссеров.

Лилиан Гиш работает так, как ей «открыл» это Гриффитс; творчеству Пола Негри путь предуказал Любич. У Мэри Пикфорд, создавшей около 400 картин, игравшей под руководством



Мэри Пикфорд
в последнем своем фильме (1925) „Scraps“ („Мелюзга“)

„РОЗИТА"

почти всех мировых режиссеров, — Гриффитса, Томаса Инса и Дж. Кирквуда, Маршала Нейлана, Мориса Турнёра, Альфреда Грина, Мэриона, наконец, Любича и Сесиля де Милля, — полный эклектизм приемов работы. Она делает то, что от нее требуют. Единственный ее метод в том, что она делает это с полным терпеньем, с веселостью, не изменяя своему хорошему настроению. Она не теряется, всегда владеет собой. Кроме того, она неутомима. Лилиан Гиш, рассказывая о бесконечных, выматывающих из человека всю душу, репетициях Гриффитса, говорит, что к концу их изнемогали, валились с ног буквально все, и что только она, да Мэри, могли соперничать с знаменитым режиссером в неутомимости.

Известно также, что Эрн. Любич, снимая «Розиту», заставил Мэри двадцать один раз повторить одно незначительное место фильма; на двадцать второй,— Мэри расплакалась, и Любич сказал тогда: «Вот и отлично, теперь у вас выйдет хорошо».

Из приведенного только что дневника мы видим, как складывается рабочий день Мэри Пикфорд. Он достаточно труден. Надо приучить себя работать, точнее сказать — творить, в известных условиях. Условия эти очень далеки от обычных.

Обстановку, в которой протекает процесс творчества, объективно говоря, следует признать невозможной. Ослепительный свет, шум, пыль, огромные пространства и столпившиеся кругом люди, суета технического персонала, какие то крики, присутствие посторонних, полное незнание, зачастую, драматической ткани разыгрываемого действия, отсутствие слов, звуков, того «текста», из которого драматический актер черпает свои силы, неделями, иногда месяцами промежутки между отдельными моментами съемки. Произвольный порядок фиксируемых сцен, окрики режиссера во время которых надо уметь безотчетно делать что то, создавать какие то запе-

чатленные индивидуальностью духовные «знаки», — возможно ли говорить здесь о методах, о каких бы то ни было «путях» работы. Как наметить их в хаосе этой нервной деятельности, настолько ни с чем не схожей, что понятие «творчества» в применении к ней, воспринимается как то с трудом? Не методы творчества, а сама возможность творчества стоит как бы под вопросом. И может быть правильнее было бы этой духовной деятельности кино-актера, этому специфическому виду искусства, возникшему на наших глазах, совершенно еще не изученному, не затронутому экспериментальным анализом, и являющемуся каким то десятикратным усложнением творческой работы сценического актера, работы несравненно более непосредственной, объединенной одним моментом, несравненно более «самозабвенной» — найти какое то новое, особое обозначение?

Так дело представляется с внешней стороны. Для Мэри Пикфорд, проводящей всю жизнь среди этих ни с чем не схожих усилий и духовных переживаний, дышащей этой работой и живущей ею, наоборот, этот хаотический мир представляется закономерным и доступным определению. Она не только квалифицирует свой труд, как подлинное творчество, стремится руководить своей работой, и сама часто делится с нами «методами» своего мастерства.

Круг ролей Мэри Пикфорд

Круг ролей Мери Пикфорд, как уже было сказано выше, ограничен. Героини ее почти всегда шаловливые девочки-подростки. Даже там, где искусство ее ставит перед ней более сложные задачи, даже тогда, когда она отделяется от этого привычного круга, ищет и мечется, она инстинктивно не отходит далеко от него: Гретхен, Джульетта, маленькая гейша — в сущности, тот же образ...

Мэри Пикфорд, — вся, всем существом своим где то между девочкой и полувзрослой; поэтому, создавая даже эти серьезные роли, она сознательно избирает ситуации, где ребячливость, робость, беззащитность и наивное восприятие мира не заглушены глубоким страданием.

Углубляя и постепенно драматизируя облик своих героинь, Мэри Пикфорд для своих последних полу-исторических картин, работ 1923—24 года, выбирает все тех же непосредственных и экспансивных подростков, все ту же область игры и чувств.

Детство для нее, — мироощущение. В этом отношении «Розита» и «Дороти Вернон» (полу-исторические, полу-характерные ее роли) не составляют исключения.

В «Розите», например, столько непосредственности и ребячливо-детского, что моменты наиболее простодушной и самозабвенной игры Мэри Пикфорд (сцена с конфетами, пинки и лягания, расточаемые уличной плясуньей конвоирам), возвращают нас к далеким годам «Капризов мисс Мэй» и горячему простодушию Полли-Анны; и в этой области, — проказ, шаловливой возни, кокетства, беготни, доверчивых взглядов и чувств, Мэри Пикфорд,—следует признать это с изумлением, — абсолютно не имеет соперниц.

Реалистический дар ее, искусство перевоплощения, а также наблюдательность не только безошибочны и неистощимы, но в некоторых случаях даже граничат с чудесным. Так, например (беру фильм памятный нашему зрителю), в «Сердце Гор» Мэри Пикфорд играет тринадцатилетнюю девочку. 13 — 16 лет обычный возраст ее ролей. Но в конце первой части, когда девочка вспоминает обстоятельства, сопровождавшие убийство ее отца, показывают, в виде воспоминаний, несколько кадров из ее прошлого, где она еще лет на 5 моложе. Ей 8 — 9 лет!..

Внешний облик Мэри Пикфорд

Наконец, внешний облик Мэри Пикфорд, облик маленькой, белокурой, окутанной чудесными волосами женщины, как нельзя более подходит к избранному ею типу полувзрослых, сентиментальных героинь.

Этот внешний облик Мэри Пикфорд, столь хорошо знакомый современному зрителю, может быть, наивысшая удача и лучший дар мирового экрана. Не будет преувеличением, если мы скажем, что впервые, в лице Мэри белое поле экрана обрело существо, способное одним своим обликом обращаться к бесчисленным и разнородным толпам с немой, экспрессивной, до конца понятной и до конца близкой речью.

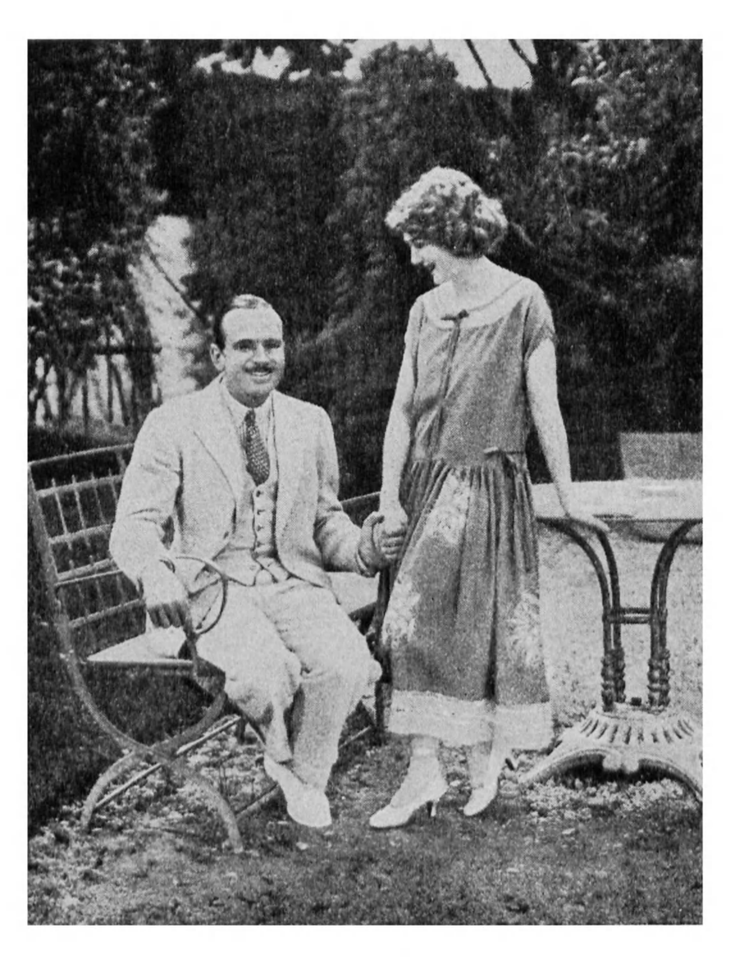
Все национальные, все расовые отличительные признаки чудесно преодолены в этом облике и слиты в сладостной миловидности.

Ничего пугающего, загадочного, ни тени мучительной отчужденности.

Есть много женщин на экране прекраснее Мэри Пикфорд: Пола Негри, Эллен Рихтер, Аста Нильсен, Коринна Гриффитс, Алиса Терри, но красота, неповторимая сущность их, трудно разгадываема; перед ней останавливаешься, как перед известным *пределом*. В миловидности лица Мэри Пикфорд зритель растворяется... Это лицо, где почти недосказано то индивидуальное, что таится за ним, где все отделяющее слито во вневременной, вненациональной прелести, легкости и согласии черт, почему то даже не хочется назвать красивым... Оно доступно, оно просто, оно воплощает собой некий тип несложных гармонических свойств; средний, идеальный человеческий тип. На нем нет ничего, кроме возраста, как известного строя души, и мягкой, девичьей прелести... Здесь — все в полусмутной темноте детских чувств; покой, задумчивость и мерцание...



„Задумчивая Мэри“
(Из журнала „Motion Picture“



Мэри Пикфорд и Дуглас Фербенкс
на отдыхе в саду виллы на курорте Aix-Les-Bains
(Из журнала Photoplay)

Излюбленный тип, — замарашка, золушка. Генезис этого типа

Облик в данном случае обусловливает тип: дитя средних или, чаще всего, низших слоев общества, миловидный и простосердечный подросток.

Законы экрана, требующие проведение типа через известную созвучную ему или, что гораздо легче, контрастирующую среду, приводят к заранее установленным драматическим коллизиям.

Так как ребенок должен до конца сохранить симпатию зрителей, — он должен быть заброшенным, терпеть несправедливость, должен «страдать» (временно, с надеждой на улучшение), с тем чтобы в конце картины восстановить нарушенную по отношению к нему справедливость.

В эту чуждую ему среду ребенок может быть или ввергнут посторонней силой, — в таком случае он восстанавливает свои права, свое первородство, или же, если это естественная его среда, он сам перерастает ее.

Таким образом в основе подобного рода конфликтов лежат две идеи: восстановление попранной справедливости, и возможность для человека прогрессивного развития, идеи, которые следует назвать преимущественно сентиментальными и оптимистическими. Носителями этих идей, вполне естественно, делаются лица бесправные, лица, по отношению к коим возможно нарушение указанных норм, или для которых не отрезан путь к прогрессивному развитию, — иными словами — дети.

Классовое происхождение этого типа

Возникает образ замарашки, Золушки.

Классовое происхождение этого типа ясно.

Извечный, лихорадочный облик Золушки знаменует собой анархические чаяния и волю растущего,

разросшегося класса, отстаивающего свои права на господство *в одиночном порядке,* путем добровольного разрыва каждого, богато одаренного индивида со своей социальной средой.

Возникая в хаотические эпохи, в эпоху крушения прежних установлений, шатающихся под напором взмываемой кверху новой общественной волны, возникая из *золы* этих установлений и рушащихся классов, этот образ наделен всеми чертами разрушительной, индивидуалистической воли к непритязательному господству.

Анти-феодальный по преимуществу и наделенный всеми феодалистическими, завоевательными чертами,— он был чрезвычайно близок сердцу новой буржуазии, усматривавшей в нем отражение своих сокровенных чаяний.

Перенесенный в современную нам эпоху и среду, в условия капиталистической борьбы и конкуренции, он становится излюбленным образом современной капиталистической Америки с ее лихорадочной битвой промышленных интересов и индивидуалистическим ажиотажем.

Эта «Self-Made-Girl», «Золушка», «Cindarella up to day» в глазах сочувственно-настроенного среднего зрителя является носительницей столь близкого современному янки лозунга: — «Каждый человек кузнец своего счастья», — не *«все мы кузнецы нашего счастья»*, — *а «каждый человек»*.

Отсюда тот традиционный, почти национальный характер, который принимает этот образ на американском экране. И каждая «star» («звезда»), воплощая его, в конечном итоге, играет ведь лишь самое себя! [1]).

---

[1]) Достаточно указать хотя бы на жизненную карьеру популярной американской актрисы кино, Глории Свенсон. Десять лет тому назад, — 3 доллара в день. В настоящее время 17.500 долл. в неделю.

Такова голая схема.

Оперировать подобным опрощением, конечно, невозможно.

Круг литературных влияний. Литературное оформление

Мери Пикфорд очень скоро отходит от этих элементарных концепций. Образ Золушки - замарашки растворяется у нее в семейной среде, теряет свой хищнический, экстенсивный характер, замыкается в тесном кругу интимной и полу-сентиментальной, жанровой драмы... Черты «парвеню», присущие этому типу, вскоре даже вовсе исчезают.

Девочки Мэри Пикфорд борются и совершенствуются теперь в пределах им отведенного и должного, не покушаясь на чужое и худшее, и лишь незаметным толчком, счастливым усилием перерастают свою среду и общественное положение.

Мисс Мэй, например, «деклассируется» по собственному почину, знакомясь, совершенствуясь и поучаясь («Капризы мисс Мэй»).

Образ теряет свою резкость.

Полли-Анна остается Полли-Анной, нежным и резвым ребенком из среднего класса («Полли-Анна»).

Девочку дикарку из «Сердца гор», после непродолжительных гастролей в сфере «высшего» общества, мы видим снова фермершей-студенткой; девочка из «С черного хода» возвращает себе лишь должное (она оказывается, действительно, дочерью разыскиваемой ею матери) и без особенного увлечения совершает путь из кухни в гостиную, а маленькая Анни Руней, дочь полисмэна, выходит замуж за... ресторатора.

Дань зрелости и натурализму, — и блестящая сказка звучит уже заглушенно и тихо...

Кроме того, на помощь Мэри Пикфорд приходит традиционная тепличная атмосфера «домашнего» английского романа, и в эту привычную всем с детства

рамку поучительных и незатейливых историй Мэри переносит образы своих маленьких героинь.

Схема выступает таким образом в наиболее мягком сюжетном своем оформлении.

Генеалогия этого детского романа восходит к Диккенсу и Дж. Эллиот; как всякий «младший» жанр, он канонизирует приемы старшего, перенося их в миниатюрную обстановку. Пересаженный на американскую почву, впитав влияние Брет-Гарта и Твэна, слив дидактичность и жанровые краски старшего своего собрата с детским авантюризмом и грубоватым юмором американского романа, этот литературный вид расцветает в творчестве Бернетт, Барри, Олькот (этих подлинных классиков англо-саксонской детской литературы) и авторов бесчисленных, нравоучительных, незатейливых историй всевозможных «Magazin'ов» (журналов) и «Золотых Библиотек».

Этот пренебрегаемый, но во многих отношениях замечательный жанр восхитителен своей яркой непосредственностью. Может быть, это единственный вид романа, который опирается на постулат, как нельзя более несложный и прямолинейный: «*Счастье следует непосредственно за несчастьем*, а не наоборот, — провозглашает этот роман, утверждая примат счастья над несчастьем во времени.

Отсюда—замкнутость жанра, строгость его. Он обращается к единственному «счастливому» на этом свете меньшинству, — к детям. Непосвященному, переросшему возраст иллюзий и надежд, здесь нечего делать.

Отсюда и тенденциозность этого жанра, дидактичность его,—потому, что он ни на одну минуту не отрицает, что единственное значение, на которое он претендует в детской комнате и на подлунной,—это воспитательное значение...

В этом романе встречаются и добрые, и злые. Добрые бывают вознаграждены, а злые... не то чтобы

наказаны, — это было бы неверно, слишком уже прямолинейно, — но сконфужены... И так как добрые, в большинстве случаев, дети, — это не кажется уже настолько неправдоподобным... Больные дети выздоравливают, шалуны исправляются, опекуны, дяди, учителя раскаиваются, делаются добрее и больше внимания и денег уделяют бедным...

Радостный оптимизм подобных концепций очевиден. Но, так как эти дети на протяжении романа шалят, проказят, говорят прелестные и остроумные вещи,— оптимизм этот отнюдь не неприятен, тем более, что в этом мирке и так все перевернуто вверх ногами, и взрослые с величайшим педантизмом ведут себя как дети, а дети, белокурые, голубоглазые, похожие на принцев, неправдоподобные, стройные, стыдливые, и необычайно остроумные дети, похожи на взрослых...

Вероятнее всего маленькому Цедрику-Фаунтлерою так и не по силам будет исправить своего злого дядю, и Сарра Крю умрет у мисс Минчин на холодной и нищей постели, — все идет несколько иначе в этом мире, где совершается больше зла и несчастий, чем это может вместить какая нибудь книжка с золотым обрезом, — но в то же время, как за столом, где просыхают рукописи истории Козетты и Фантины («Отверженные» Гюго), «Принцессы Малэн» и «Униженных и Оскорбленных», молчат остальные и не знают, что им делать, — здесь, в этих счастливых романах бесчисленные дети, как мальчик в богемской сказке, поминутно делают усилие сдвинуть с места бочку человеческих слез и страданий, и... это почти всегда им удается...

Таковы источники, питающие вдохновение Мэри Пикфорд.

Она обращалась к ним неоднократно — непосредственно — работая над «Маленьким лордом Фаунтлероем» и над историей бедной Сарры Крю, или же

выбирая свои сюжеты из родственного им цикла отечественных романов.

Таковы также и все созданные ею фильмы.

Фильм Мэри Пикфорд. Его конструкция

Конструкция этих фильмов несложна и родственна построению этих полу-авантюрных и назидательных детских историй.

Налицо всегда две силы: одна—добродетельная и условно-симпатичная (ребенок и его спутники), другая — враждебная, в конце или наказываемая, или постепенно видоизменяющаяся под воздействием первой.

Рост фабулы (сюжетное напряжение) дан в пробуждении в ребенке эмоциональных сил (первое чувство любви, рост справедливой мести, жалости к кому нибудь), дающем ему случай раскрыть индивидуальные, человеческие свои возможности и воздействовать на окружающее зло.

В центре этого построения почти всегда налицо остро драматический момент (climax) — похищение драгоценностей («С черного хода»), сцена суда («Сердце гор»), автомобильная катастрофа («Полли - Анна»), кража у отца («Капризы мисс Мэй»), неожиданная любовь Мак-Брейда («Длинноногий Дядюшка»),—открывающий поле для напряженно-драматической игры. В дальнейшем ситуация ослабевает и быстро возвращается к первоначальному темпу идиллии.

Вокруг этого драматического стержня,— ряд интермедий полу-сатирического, полу-юмористического характера (шалости, прогулки, недоразумения, жанр), разыгрываемые ребенком и сопутствующей ему детворой. «Младшие» эти персонажи, в большинстве случаев, тоже дети, и Мэри Пикфорд подбирает их великолепно: это характерная и веселая шайка. «Подводное» течение фабулы и как бы «вторичное нарастание» дано, как уже было указано, в восхо-

ждении героини по ступеням общественной лестницы, первое время неожиданно резкое (мотив Золушки ранних картин) и, в дальнейшем, значительно смягченное.

Таково сюжетное построение фильма Мэри Пикфорд.

„Little Annie Rooney" Анализ

В этом отношении крайне характерным примером является предпоследняя (не шедшая еще у нас) картина ее, — «Маленькая Анни Руней» [1]).

Все указанные драматические элементы здесь налицо и в следующих, канонических для последнего периода творчества Мэри Пикфорд, сочетаниях:

Перед нами жизнь маленькой Анни, дочери полисмэна. Отец ее, — всеми уважаемый человек, выполняющий известные общественно-полезные функции и респектабельный в глазах респектабельных зрителей. Это не мешает Анни, в кругу своих сверстников — мальчишек (их пять, шесть; целая, отлично подобранная орава), предаваться шумным и отчасти даже не свойственным ни полу ее, ни положению, играм. Но дома она превосходная, заботливая хозяйка. Жанровые сцены; уют.

Отец Анни, знающий как свои пять пальцев высокородных и низкородных обитателей своего квартала и, время от времени, следящий за ними отечественным оком, чрезвычайно уважаем всеми, как было сказано, за исключением апаша, по прозвищу «Паук», недавно выпущенного из тюрьмы, куда он был посажен нашим добродушным полисмэном.

Некий Джо, содержатель не совсем фешенебельного дансинга, не раз выслушивавший от отца Анни

---

[1]) «Little Annie Rooney», по роману Катрин Хэннеси. Режиссер У. Бьюдин. Кроме М. Пикфорд (Анни), играют еще У. Хайнс (Джое) и У. Джемс (роль отца). (1925).

назидания, мало приходившиеся ему по вкусу, покоряет сердце девочки, пропев ей как то модную песенку:

«Анни, Анни, душечка моя!»

Уличная ария, которую прежде Анни не могла хладнокровно слышать, когда ее насвистывали над ее ухом, чтобы ее позлить, ее друзья — мальчишки, кажется ей райской музыкой. Первое пробуждение чувств, — чуть, пожалуй, преждевременное в душе подростка...

День рождения папаши и радость девочки, готовящей ему всевозможные сюрпризы... Но отец не приходит, и коллега его, полисмэн, приносит Анни известие, что он убит в дансинге Джо. Сделал это, конечно, «Паук», но подозрения маленькой Анни и ее брата падают на Джо.

Борьба чувств (так как Анни, как уже было сказано, любит Джо). Джо, в конце концов, удается оправдать себя в глазах Анни, но брат ее подстерегает его на улице, ранит его, и его уносят в больницу. Анни, тем временем, при помощи своего хорошо дисциплинированного отряда, выследила настоящего убийцу, повела его в полицию и дает показания, как раз тогда, когда брат ее приходит, чтобы отдать себя в руки властей. Узнав, что Джо ранен, девочка летит в больницу и там с очаровательной настойчивостью (патетическая и милая сцена) предлагает свою кровь, чтобы спасти его. Но Джо выздоравливает, закрывает свой дансинг и избирает честное ремесло, т. е. открывает ресторан. Брат Анни получает отцовское место.

Парад мальчишек, способствовавших дружными усилиями поимке «Паука».

Натуралистические тенденции

Если кто нибудь в настоящую минуту пожелал бы внести свет в бесформенную область кино-эсте-

тики и заняться классификацией жанров, то фильмы, подобные этому, следовало бы отнести к моменту возникновения натуралистического стиля в искусстве экрана.

Здесь уже нет прачек, превращающихся в герцогинь, похищаемых драгоценностей и неправдоподобных рекордов; жизнь, рисуемая этой целлюлоидовой полосой, простодушна в медлительном своем течений и согрета мягкой, любовно-переданной атмосферой средней, привычной среды... Преступление, лежащее в основе ситуации, как нельзя более правдоподобно, идеально-правдоподобно, а кульминационный момент, — жертва девочкой своей крови, — пленителен, наивен и нов.

Дальше этого, в смысле простоты и правдивости, кино сейчас почти не идет. Даже у Гриффитса конфликты подобного типа проникнуты значительно большим идеализмом.

Таковы почти все фильмы Мэри Пикфорд («Сердце Гор» в этом отношении еще более, пожалуй, выдержано по общему тону).

В них ничто не раздражает; пружины действия всегда немногочисленны и просты. Юмористические и шаловливые сцены сменяют детские мечтания, и каплю экзальтированности вносит или простонародный танец («Капризы мисс Мэй», «Сердце Гор»), или из другой области, но здесь уместно будет назвать бал в «Нападении на Виргинскую почту» [1]), или уличная, простенькая песнь... Трогательные и детские, они похожи на простодушную улыбку ребенка, и бриллиантовая капелька девичьих грез еще больше способствует их тихой красоте...

Идеология этих фильмов

Возникает вопрос... Он напрашивается сам собой, и нет оснований обойти его молчанием... Не слиш-

[1]) «*Нападение на Виргинскую почту*» («Tol'able David»), Карт. Генри Кинга, с уч. Р. Бартельмесса. Шла у нас в 1925 г.

ком ли условно добродетельны и идиллически трафаретны эти фильмы? Не слишком ли они *срединны*, и, может быть,—не будем бояться слов,—чуточку пошлы?

Да, неуловимый налет розового, мещанского благополучия почти всегда присущ им.

Условно счастливые концы их («happy end» [1]) в кинематографе) удивляют иногда своей трафаретностью.

Быт, рисуемый ими, «золотой» полный оптимизма быт, большей частью чужд нашему зрителю, смывшему его с себя.

Слишком многое недооценено, слишком многое исковеркано (напр., уродливая с точки зрения классовой морали повесть найденыша Джуди и ее богатого покровителя—«Длинноногий Дядюшка»).

Да, фильмы Мэри Пикфорд,—это «Золотая Библиотека» экрана!..

И все таки, такая большая, внутренняя правда и правота в ней самой, в рисуемых ею девочках-приемышах, сиротках и маленьких, замученных работой прачках, и так убийственно-низкопробно и неразборчиво то, чем, вообще, дарит нас западный экран, что отдыхаешь душой на этих картинах [2]).

---

[1]) Сложная и любопытная проблема «happy end»-а еще не исследована. Есть тенденция в современном кино канонизировать счастливые окончания. Хороша ли она или плоха? Каково ее происхождение?...

В настоящую минуту, анализ эстетической и этической природы «счастливого конца» отвлек бы меня от моей задачи.

[2]) Особенно в тех случаях, когда фильм намеренно пребывает в кругу повседневной, жалкой, насыщенной тяжким трудом жизни. Так, например, «Длинноногий дядюшка» Джен Уэбстер, ничто иное, как сентиментальный, розовый роман. Но Мэри Пикфорд с поразительной чуткостью переносит центр тяжести на первые его страницы и значительную часть картины (больше половины фильма) уделяет живописанию ужасной, полной лицемерия обстановки сиротского дома).

Это понял наш зритель и, повидимому, справедливо оценил.

Не будем слишком требовательны.

Рисуя в своих картинах самые различные слои общества и противопоставляя их друг другу, Мэри Пикфорд почти всегда злоупотребляет розовой краской.

Искусство ее редко поднимается до общественной сатиры (она умерена и не совсем выдержана до конца в «Розите» и прекрасна, необычайно ярка в картине «С черного хода», где один только буржуазный «флирт босых ног» богатого помещика, отчима героини в дверях купального зала со своей гостьей, кокетливой и ловкой авантюристкой, говорит выразительнее каких угодно разоблачений), и все таки, все время в этих далеких от обличительных тенденций картинах какой то путеводный свет руководит симпатией зрителя, направляя ее туда, куда надо...

Этот свет, — Мэри Пикфорд.

Она никогда не бывает пошла.

В фильмах ее идиллическим, мещанским может быть *все,* — обстановка, сюжет, тенденция, — не обыденна и не пошла только сама Мэри Пикфорд.

Из царства уютной и теплой посредственности ее дети и подростки выходят невредимыми и сияющими.

В этом—высокий и неизбывный демократизм искусства Мэри, чудесное расовое ее чувство общественной меры, общественного такта. Наконец, что то вольное, задорное и миловидное, что то простонародное, отдающее шумной нью-иоркской улицей, есть и в ней самой.

Мэри Пикфорд восхищает именно своей непосредственностью, «простолюдинством», срединностью своей души.

— «Душа человека, — всегда простолюдинка», — так хочется перефразировать знаменитое изречение для этой уличной Психеи.

Ведь тут, действительно, нет ничего, — ни вкусов, ни классовых (и очень мало расовых) черт; нет ничего, кроме души...

В фильмах Мэри Пикфорд нет *ничего*, кроме Мэри Пикфорд!

Этим объясняется ее всесветный успех. Объясняется огромный, проверенный на самых разнообразных аудиториях успех ее у нас, очень быстро сделавший имя Мэри Пикфорд популярным и любимым. Вечерние толпы, заполняющие маленькие, душные залы кино всего мира, в этой маленькой белокурой женщине ищут себе союзницу, и, может быть, они правы, потому что другой союзницы *там* у них нет. Сентиментальность, — забывается, слабости, — не замечаются; остается очарование.

Из каких же сочетаний слагается очаровательное искусство счастливой Мэри?

Искусство Мэри Пикфорд. Семь свойств характеризующих его. Простота

Самое общее и простое, что хочется сказать о нем, это то, что оно просто и классично.

Кто то написал: «Мэри Пикфорд гармонична и цельна, как древняя классика», — и это чрезвычайно удачная мысль.

Ее следует развить несколько подробнее и проследить ее разветвления.

Классика, действительно, проста. Это лучшее ее определение. Всякая тень усложнения, неоднородности замутила бы ее, наполнила бы ее тревогой и незавершенностью. Классика высказывается одним дыханием: это гармонический монолит.

Сложность предполагает множественность; множественность — борьбу элементов. В классике эта борьба приведена уже к слиянию...

Но Мэри Пикфорд не только классична, но и современна.

Быть современным в кино не трудно: для этого достаточно быть кинематографичным, экранным... Это понимает Мэри Пикфорд.

Классика, уравновешенность, примирительные синтетические тенденции преобладают в ней, но все же некоторые приемы ее восхищают своей яркой и преднамеренной экранной новизной.

В театре она ошеломила бы. Для театра она слишком проста.

Мэри Пикфорд абсолютно экранна и, следовательно, в первую очередь, *анти-театральна*.

Она сама сказала о себе в марте месяце этого года Терри Рамзею: [1])

— «Я играю всегда одну роль; эта роль — я, Мэри Пикфорд». Исповедание анти-театральное, конечно, до последних пределов. В театре никто никогда не играет *одну* роль. Театр — искусство перевоплощения. До тех пор, пока актеру не удастся убедить меня, что он не актер, а кто то другой, задача его не осуществлена и цель не достигнута.

Принцип Мэри Пикфорд потерпел бы фиаско на подмостках, но он торжествует в фильме. Это определяет вместе с тем и ее положение в современном кино.

Позиция Мэри Пикфорд в современном кино

Действительно, это несложное признание, как алмазом по стеклу проводит линию, которая как бы отделяет два направления в современном искусстве экрана.

Возьмем Яннингса, Крауса...

Вот список ролей Крауса.

Театр: Цезарь, Ирод, Макбет, Лир.

Экран: д-р Каллигари, Натан Мудрый, Шейлок, Яго, Раффке.

---

[1]) Видный американский журналист, автор «Романтической истории кино».

Параллелизм очевиден.

Тот же подход, те же приемы сценического творчества; искусство, жажда, потребность перевоплощения...

Благородный театральный стиль, перенесенный на поле экрана.

Каждая роль у актеров типа Яннингса, Крауса— новое лицо (иногда в пределах амплуа); экран, правда, в большинстве случаев выдает, «разоблачает» артиста (так, например, Яннингс, большей частью остается Яннингсом) — и все таки, с тем большим гениальным упорством актер стремится к перевоплощению.

Тут мост между экраном и театром, и представителей этого направления мне хотелось бы, для удобства, назвать «старой» школой экранного искусства.

Само собой разумеется, всякий момент *оценки* из этой классификации совершенно устранен: это не больше как «теоретический этюд», попытка обосновать несколько положений...

В пределах только что указанной группировки ряд выдающихся имен: Пола Негри, Глория Свенсон, Хенни Портен, Фр. Бертини, Елена Маковская, Миа Май...

Своих гениев и свое высокое оправдание эта школа имеет в лице Асты Нильсен, Л. Гиш, Конрада Фейдта.

Следует указать, что Мэри Пикфорд явно *не здесь.*

Попытки сопоставления ее экранного стиля с художественным стилем, характеризующим это направление, могут дать лишь отрицательные результаты.

Ограничусь одной параллелью.

Лилиан Гиш, эта Дузэ современного экрана, сравнительно часто играет роли подростков, иногда

и маленьких девочек («Сломанная Лилия», «На зов города»), но эти сказочные дети ее ролей, дети с утонувшим, волшебным взглядом, дети, напоминающие заколдованных принцесс или хрупких кукол, совершенно не похожи на подростков и детей Мэри Пикфорд.

Лилиан Гиш трактует эти проникнутые высоким сценическим драматизмом образы именно как *образы*. Она играет их так же, как сыграла бы «Принцессу Малэн» Метерлинка. Для нее это *роль*, возможность перевоплощения; нечто, из чего потом можно *выйти*.

На другом полюсе явление диаметрально-противоположное: наиболее «чистый» вид артистов экрана. Что бы ни играли, например, Фербенкс, Р. Валентино, Сессю Хайякава, Гарольд Ллойд,—в конечном итоге они играют лишь самих себя. Амплуа,—там, где они есть (jeune premier [1]) — Р. Валентино, чудаковатый, рассеянный, вместе с тем отважный и натренированный увалень Фербенкса) маска,—такая простая, ллойдовская маска (очки и белоснежные зубы), — отнюдь не являются у актеров этого типа трамплином для перевоплощения, а служат средством для раскрытия их личной, человеческой одаренности.

Это — «модернизм» кино, его будущее; самый «непосредственный» вид искусства movie, экрана.

С некоторой осторожностью к только что охарактеризованному типу следует отнести Эр. Строкгейма (поскольку о нем можно судить по его картине «Foolish Wifes») [2]) и Присциллу Дин, несомненно тяготеющую к этому типу, но бессознательно стремящуюся оторваться от него и по настоящему «играть».

---

[1]) „Первый любовник“.

[2]) Картина шла у нас в 1924 году под названием „Рынок подлости“.

Многое сближает Мэри Пикфорд с представителями этой школы и, в первую очередь, конечно, с бесподобной Пирль Уайт.

По духовным своим устремлениям Мэри близка жизнерадостному и бесстрашному облику этой «авантюристки современности», но «кино-романтику» Пирль она наделяет еще большим обаянием. Оперируя образами еще большей чистоты и элементарности (героини Пирль — девушка сыщик, — Мэри Пикфорд — подросток), смягчая рассудочность, прямолинейность, энергию и восхитительное бесстрашие Белой Жемчужины всею прелестью детства, юмора, неуклюжести, забав и танцев, Мэри Пикфорд еще как то сильнее овладевает симпатией зрителя.

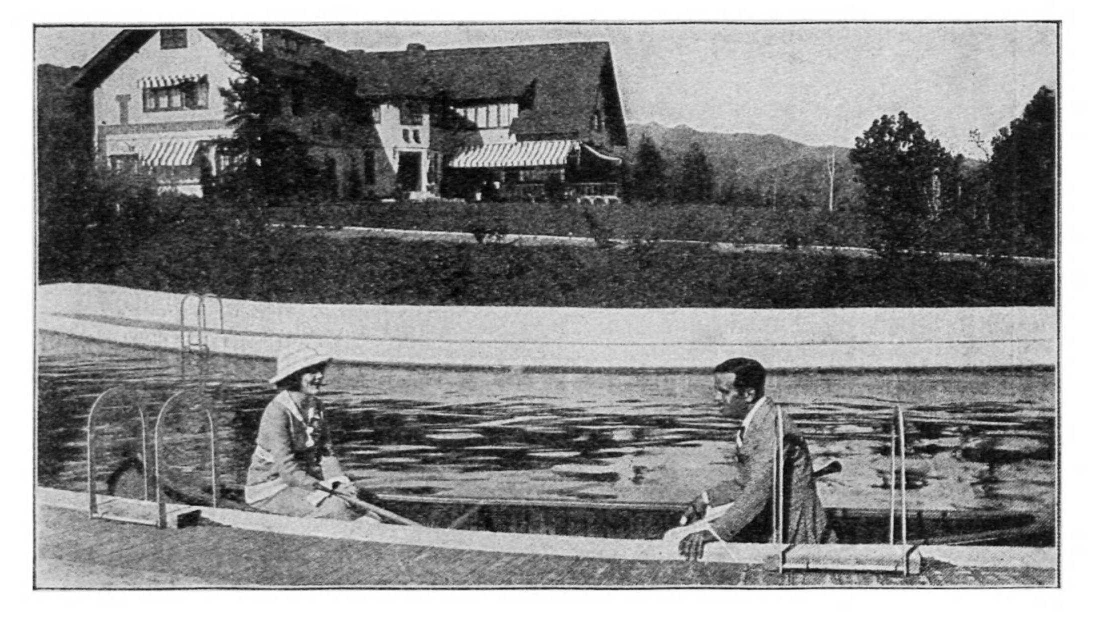
В общем, путь ее несколько иной. Он где то посередине. Мэри Пикфорд явно ошибается в своем определении. Пирль в каждой своей ленте, действительно, играет лишь самое себя. Что же делает Мэри? Нечто значительно более тонкое и требующее большего духовного напряжения. Мэри Пикфорд играет *тип*. *Не* роль,—от роли переходишь к другой, иногда ей противоположной, — а нечто «прирожденное», выбранное раз навсегда и раз навсегда установленное.

Искусство перевоплощения Мэри Пикфорд огромно, но не на нем она строит свой творческий опыт. Она пользуется им с максимальной интенсивностью, но вовсе не разнообразит его. Ей это кажется бесполезным, противоречащим природе чистых экранных форм. Она творит чудо, и избегает чудес.

Это и определяет положение Мэри Пикфорд в современном кино. Чуждаясь «крайних» тенденций «модернистов» экрана, она вместе с тем абсолютно нова.

В этом отношении сопоставить с ней можно только одного Чарли Чаплина.

Это, — золотая классика кино, синтез старого и нового и, повидимому, исконный путь экрана.



Мэри Пикфорд и Дуглас Фербенкс на вилле „Pickfair“, прогулка на лодке



Сцена из „Дороти Вернон“

Творческий процесс в первоначальной своей стадии у Мэри и у Чаплина — все тот же.

Возникает нечто во вне, во что надо перевоплотиться, — Золушка, «Шарло». Первое время это как будто бы и роль, но роли меняются и вот тогда выясняется, что это «путь бесконечных вариаций»... Вместе с тем ошибочно было бы сказать, что Чаплин или Мэри Пикфорд в данном случае играют самих себя: Чаплин играет «Шарло» [1]) (знающий Чаплина скажет, что персонаж этот ему почти противоположен); Мэри Пикфорд, как это показывает круг ее ролей, играет все ту же девочку-дикарку, сентиментального подростка...

Первая стадия этого пути характеризуется ярким преувеличением отличительных свойств типа: преувеличением создаваемых им вокруг себя ситуаций: маска преднамеренно экстравагантна; сюжетное оформление дано в обостренно-экспрессивном виде. И вот, дальнейшая работа сводится к постепенному утончению, разработке и обогащению задуманного персонажа (у Чаплина, напр., он разработан до пределов возможного). Маска получает реальное бытие, дышет, всматривается, недоумевает; происходит полное слияние актера с полу-фантасмагорическим, иногда, героем. Открываются все новые и новые возможности и свойства. Наконец, — последняя стадия, — за маской видно живое лицо. Этот путь приводит Чаплина, в последних его вещах, к подлинному и яркому драматизму, а в творчестве Мэри Пикфорд он отмечен постепенным исчезновением крайностей типа (сглаживание «мотива золушки») за счет все большего развития натуралистически-правдоподобных черт, гармонии, простоты; тип переходит в жанр.

---

[1]) Имя, в данном случае, превращено в маску, (также как, напр., Пьеро, Коломбина и т. д.).

Кино проще театра, обнаженнее, реалистичнее [1]). Кино допускает возможно полное приближение к жизни, позволяет актеру снизить котурны, оставаться самим собой. Но если кино и требует, до известной степени, меньшего творческого напряжения, меньшей способности мыслить и «галлюцинировать во вне», то, взамен этого, оно требует совершенно исключительной *жизненной*, не театральной, одаренности и совершенно исключительного обаяния.

Мэри Пикфорд и Чаплин идут не только этим, но и другим, очень своеобразным путем! Высокое напряжение и творчество *театральных* форм они сумели перенести в кино, заключив его при этом в рамки *специфически-экранные*.

Художественный диапазон Мэри Пикфорд. Ее драматическое дарование

Сказанное выше позволяет определить пределы дарования Мэри Пикфорд. Измерим его.

Диапазон его очень широк, — от беззаботного смеха до сумасшедших рыданий. Но если в области шаловливых и наивных переживаний дар Мэри Пикфорд не имеет равных, то с драматической стороны талант ее до известной степени ограничен или еще не совсем раскрыл себя...

Измерения наши применимы, таким образом, только к трагическому дару артистки, и именно к тем его формам, в каких он проявился в ее сериозных, полу-исторических, полу-жанровых картинах, — в «Розите» и, может быть, в «Дороти Вернон», одной из ее больших и наиболее разработанных полу-комедийных ролей.

---

[1]) На эту тему писали многие; сошлюсь на проникновенный анализ Бела Балаша („Культура кино").

«Розита»—один из немногих фильмов, где Мэри Пикфорд пробует свои силы в драматической роли. Поставленная Э. Любичем в широкой, театральной манере и рассчитанная на полное и всестороннее напряжение творческих сил артистки, картина открывает богатое поле для экспрессивной игры. Сцену сумасшествия Мери Пикфорд проводит в специфически-театральной манере.

Вот ситуация.

„Розита" Финал

Король отдал распоряжение расстрелять возлюбленного уличной плясуньи, томящегося в тюрьме. Королева, которой больше улыбается видеть Розиту счастливой с молодым офицером, подменяет указ. Все готово для казни. Придворная карета останавливается у тюремных ворот; выходит королева, неся в руках документ о помиловании. Он не умрет. Казнь будет фиктивна. Он должен только упасть, и т. д. Новый гонец из дворца, и зловещие его переговоры с начальником тюрьмы. Казнь... Молодой офицер падает. Восхищение Розиты. Он больше не встает. Розита бросается к трупу, трясет его за плечи... офицер мертв. Ситуация «Тоски» (оперы Пуччини). Отчаянье девушки. Носилки с убитым движутся к дому Розиты.

Проходят, вероятно, сутки. Король извещает Розиту, что приедет к ней завтракать. Вилла Розиты. Лестница, шеренга слуг... Розита отдает последние распоряжения. Начинается драматический момент фильма. Входит король. Розита встречает его и стремительно ведет по лестнице. Движенья ее резки и странны. Она заманивает короля, поднимаясь по ступеням; останавливается, бросая на него загадочные взгляды и путаясь ногами в шлейфе... Экспрессивная игра. На лице больная, «кислая» (другого слова не подберу) улыбка сумасшедших... Все атрибуты

сценического безумия (припомним аналогичные моменты в ролях Жизели, Офелии).

Следует маленький завтрак наверху, в столовой, на три куверта.

Странные и зловещие припадки рассеянности, покачивания головой, лихорадочные покусывания кончиков пальцев... Чокаются. Поведение девушки более чем странно... Король начинает о чем то догадываться.

—«Для кого это прибор?»,—спрашивает он. Розита отвечает что то вроде: «Если вы хотите знать, идемте, я вам покажу»... Теперь она скользит, как тень, как призрак мщения по блестящим и бесконечным залам, и за нею оторопевший король. Остановившись у одной из дверей, она распахивает ее с жуткой улыбкой... Эту сцену Мэри Пикфорд проводит с большой экспрессией. Король отступает в страхе. На низком и черном ложе, посреди комнаты, лежит возлюбленный Розиты со скрещенными на груди руками. Розита выхватывает из за пояса кинжал и бросается на короля. Молодой офицер встает во весь рост со своего ложа и раскланивается с чисто испанской grandezz'ой (величественностью). Таков финал Эр. Любича, делающий ему, впрочем, мало чести. Дальнейшие этапы имеют не менее существенное значение.

Король смущен и крайне раздосадован... Кавалер и Розита начинают упрашивать его остаться на завтрак. Они обмениваются довольными и веселыми взглядами, радостно пожимают друг другу руки и всячески ухаживают за королем. Король, подарив им несколько вынужденных любезностей, поспешно уезжает. Розита и молодой офицер выходят на балкон и насмешливо приветствуют его. В карете короля ждет королева. Конец.

Мимика Мэри Пикфорд в только что рассказанной сцене, как уже было сказано, на большой высоте совершенства.



Мэри Пикфорд в одной из своих первых ролей (Замарашка)



Мэри Пикфорд

Но не тем ли, может быть, следует объяснить ее бесспорную удачу в этом моменте фильма, рассчитанном на явно-драматический талант актрисы, что трагический элемент этой ситуации крайне не глубок и вовсе не построен на подлинно-трагическом переживании. Ведь эта полу-оперная «сцена безумия», в конце концов, ничто иное как притворство и ловкий кинематографический трюк...

Наиболее сильный драматический момент в кругу ролей Мэри Пикфорд оказывается, вместе с тем, и наиболее условным. Эта сцена,—ловушка.

Переживая эти эмоции мести и граничащего с безумием горя, девушка всего на всего лишь притворяется, что, в конечном счете, лишает ее игру ореола искренности и подлинно пережитых чувств.

Розита, разумеется, знала, что молодой офицер жив. Она убедилась в этом еще тогда, когда бросилась, рыдая, на его труп, или немного позже, у себя на вилле. Когда он встает со своего ложа, она не пугается. Минуту спустя она смеется. Неожиданное и драматическое воскресение жениха, если бы Розита, действительно, считала его мертвым, для расстроенного сознания ее оказалось бы таким потрясением, которое неминуемо привело бы к самому тяжелому исходу. Тут этого нет. Патологически тяжелый момент в кругу ролей Мэри Пикфорд, момент сугубо театральный, на бескрасочном, обильно купаемом светом, «честном» поле экрана теряет всю свою утрированную мелодраматичность и заражается обычной «приключенческой» психологией нормального американского фильма.

Разумеется, нет никаких оснований предполагать здесь наличие свободного выбора; но все же это необычайно характерно, что в наиболее драматический момент чуть ли не единственной своей драматической роли, Мэри Пикфорд остается на поверхности подлинно трагических чувств и не входит

в их сферу. Дарованию ее свойственны иные, менее напряженные ноты. Там где эти чувства необходимо дать, она дает их в форме сугубо театральной, в плане «двойного» притворства, т. е. «играя» свою игру.

„Дороти Вернон“

Тоже самое и в «Дороти Вернон». Этот хороший фильм (несколько скучный в начале) еще меньше дает нам прав говорить о Мэри Пикфорд, как о трагической артистке. Талант ее сияет в нем своими пламенными гранями и расцветает, в конце концов, в целом ряде неожиданных для зрителя сюрпризов...

Во первых, играя 18-тилетнюю, Мэри кажется значительно выше ростом, чем в своих обычных картинах (ее удлиняет бархатное платье), и это еще больше подчеркивает бесподобное совершенство ее детских ролей (иллюзия миниатюрности достигается там необычайно верно переданной детской походкой).

Затем, у нее есть моменты ослепительных вспышек ярости, — эффекта редко встречающегося в ее картинах. Есть бесподобный монолог на покинутом королевой троне. Девушка упрекает себя и казнится, что выдала планы заговорщиков Елисавете. Это длинная, порывистая речь.

Монологи — редкое явление на экране — действуют поразительно! Создается впечатление, что они длятся долго долго, часами, что за это время можно успеть прочесть «Быть, или не быть», «Гимн чуме» или верхарновское стихотворение... На самом деле, это почти всегда минуты. Действие в кино настолько обычно сгущено, по сравнении со сценой, что эти несколько мгновений задержки на артисте, мгновений для него необычайно трудных, осознаются зрителем, как свежий, необычайный прием... Монолог Мэри Пикфорд очень удачен. Другой пример хорошего монолога у Асты Нильсен, в «Ванине».

Затем, Мэри Пикфорд превосходно скачет верхом; более того, она все время играет, скача на своей необузданной лошади... Верховую прогулку со своим кавалером она ведет и разнообразно, и экспрессивно, с виртуозностью хорошей наездницы (апогея экспрессии эта сцена достигает в притворном обмороке, во время которого Мэри Пикфорд играет одним, лукаво раскрывшимся, сияющим и большим глазом).

Трагический элемент в фильме очень невелик. Во первых, сам фильм сюжетно построен так, что все время чувствуется висящее над ним благополучное окончание. Несчастья, тяготеющие над героиней (и, следовательно, весь круг связанных с ними переживаний), не волнуют, потому что знаешь, что с нею ничего дурного случиться не может.

В «Розите» была еще эта иллюзия трагической участи постолько, посколько зритель верил, что жених несчастной плясуньи действительно расстрелян (конец «Розиты» действует совершенно неожиданно); здесь же вы уверены совсем в ином: вы знаете, что Дороти, конечно, не высидит долго в своем заточении, что у нее любящий отец, который ни за что не ударит ее плетью, что восторжествует любовь молодого соседа, а не глупого ее кузена...

Фильм ежеминутно подсказывает вам счастливые комедийные разрешения.

Это, — скэтч; английская история, переданная с точки зрения янки. Атмосфера пародии смягчает драматические моменты; это характерно, что Мэри Пикфорд остановилась на ней. Трагика в чистом виде мало прельщает ее. Дарование ее замыкается в кругу не очень приподнятых, лишенных патологической окраски, переживаний. Они окружены простором и светом бездумной, счастливой комедийной игры.

„Сердце гор“

Эта картина прелестна как солнце и темная зелень сосновых лесов Ка-

нады, где эпизоды из быта переселенцев сменяются охотничьими сценами. Эта картина овеяна дыханием запутанной любовной истории мальчика, которому разнравилась его черноглазая кузина и который пленился дикарочкой, бежавшей из родного села, где над ней тяготеет кара за преступление, совершенное в порыве справедливой мести.

Этот фильм весь отмечен порывами к свету, порывами, рождающимися в сердце только свободолюбивого человека! Он типичен в этом отношении для некоторой группы американских картин (Т. Микс, Уиллиам Харт, работы Робертсона, Крузе, Кинга).

Из деревни, где столько друзей и где по вечерам, в субботу особенно, так заразительны танцы, девочку Лилиан выгоняет тяготеющее над ней преступление и возвращает необходимость совершить другое — справедливую свою месть — убийство отчима, отнявшего у нее отца и истязающего ее мать.

Между этими двумя героическими минутами, — пребывание в долинах, в школе и в великосветском доме; книжки и шалости и нежные признания мальчика, гордящегося своим новым другом, оригинальной и отважной этой гостью, в кругу своих летних гостей. Но дикарка-девочка глядит прочь от него, как волк в лес, думая о горах, где скучает Фред, друг ее детства...

И на противоположных полюсах фильма возникают две одинаковые по композиции сцены, фоном для которых служит журчащий водопад, подслушивающий их детские клятвы и смех...

Вода пробивается по камням, поет и шумит...

Уже незачем будет спускаться с гор, жить, бороться, искать свое счастье среди чужих, пусть даже славных людей... Вот оно бьется здесь, сердце гор, таких родных и приветливо-непреклонных...

Тогда сказали: «дети, вам следует подождать», и Лилиан, позабыв о Фреде, спустилась в школу,

в долины; но сейчас дети стали старше; совет «подождать» звучит неуместно, и Фред, перескакивая через ручей, бежит устроить венчанье...

„Полли Анна“ «Полли Анна», может быть, даже лучше «Сердца гор».

Здесь над девочкой уже не тяготеет ярмо справедливого мщения. Одни только шалости и минута, когда она, не думая о себе, спасает из под автомобиля ребенка, — вот и вся ее жизнь и нехитрый патент благородства...

Фильм мягче, приятнее «Сердца гор»... Вы любуетесь им, и он поет и жужжит, как пчелиный улей...

Этот фильм, — как солнце, купающее пахучую, старую яблоню, с которой девочка спрыгнет сейчас на руки своему доброму другу соседу...

Этот фильм, как танец на пальчиках и тот книксен, которым Мэри Пикфорд начинает свою полечку, промимированную, кстати сказать, с ребячливым и совершенным искусством японки Саддо-Якко.

В фильмах Мэри Пикфорд часто идет дождь...

Здесь дождь идет, как помешанный; он хлещет и рвется, толкая Полли Анну под зонтиком взад и вперед, как былинку.

Этот фильм, — как дождь...

Когда нибудь жизнь станет воздухом, светом, движением...

Фильм этот, — движение...

Он, как Полли Анна, носится в ураганном и детском темпе по дому чопорной ее тетки...

Это кутерьма, — этот фильм!

Своего апогея он достигает в тот момент, когда, влетев с размаха в стог сена и подставив фонарь зазевавшемуся Джиму, Полли Анна, после непродолжительной драки, скатывается кубарем вниз, волоча за собой весь душистый ворох...

Вот он каков, этот фильм!..

„Два претендента“ Эта картина седьмая по счету с участием Мэри Пикфорд прошедшая на наших экранах. Бесспорно, Мэри Пикфорд не приходилось разрешать труднее задачи, чем двойная роль этой картины. Опять, как и всегда в ней ничего нет, кроме Мэри Пикфорд, и с этой точки зрения фильмы ее столь же «монолитны», как и картина Чаплина, где уже буквально, ничего нет. Кроме того, проникновение артистки в мир детской души, в мироощущение, капризы и нравственную философию тринадцатилетнего мальчика изумительны. С этой точки зрения «маленький лорд Фаунтлерой» (подлинное название картины),— заслуживает самой высокой оценки.

Главный трюк в «Двух претендентах» (соединение в лице Мэри Пикфорд роли мальчика и «Дорогой») сделан прекрасно, грамотно, и не без некоторого даже блеска. Бесчисленные ухищрения режиссеров (их было два: Джек Пикфорд и Ал. Грин), почти не чувствуются; подмены (их было, должно быть, немало) сделаны с тактом; «роковая» демаркационная линия не ощущается и не делит экран. Очень часто, наоборот, мальчик заходит на «половину» матери; он подходит к ней сзади, обнимает и целует ее. Но что гораздо лучше, это то что «Дорогая» на целую голову выше Цедриха Эрроля. В первом случае, это— секрет турнюрного костюма «Дорогой» и каблуков во втором, — дело только в походке Мэри Пикфорд, в этой изумительной походке, с помощью которой она может внушить что угодно, что она мальчик, дитя, ребенок, что она взрослая женщина, и что ей 8, 12, 30 лет.

Однако, не трудно видеть что этот прекрасно смонтированный трюк чуть ли не губит весь фильм целиком, и, в первую очередь, конечно, резко отзывается на игре матери, «Дорогой».

Просто удивительно, как такая сторонница искренности и подлинных чувств, как Мэри Пикфорд согла-

силась пойти на это объединение в одном лице двух персонажей, по типу авантюрных картин Фр. Бушмэна и Мозжухина. Да и то этот принцип у двух последних проведен с гораздо большей умеренностью, и одно лицо объединяет в себе облики совершенно чуждых, встретившихся случайно и не связанных между собой кровным родством людей. Мозжухин пользуется иногда этим средством, как сильным контрастом, объединяя в своем лице роли трех братьев, противоположных друг другу по характеру и судьбе. В «Stella Maris», Мэри Пикфорд вполне соблюла границу нужного здесь разделения: ее девочки (одна богатая, другая бедная) знакомятся лишь в конце, играя все время в различных «планах». Мэри Пикфорд в этом фильме лишила себя партнера (и какого? сына!), — лишила себя возможности ощущать его и строить свою игру на нем. В тысячу раз предпочтительнее была бы замена матери другой артисткой. Отсюда результаты.

Роль матери, построенная, в общем, на отношениях ее к Цедрику-Эрролю (отметим, кстати, что это была первая «взрослая» роль Мэри), несмотря на превосходные детали в облике «Дорогой», ее старомодный турнюрный костюм, прическу, рост, брошь в виде камей, чудесные руки, тихую выдержку и достоинство в ее горе, в целом, необычайно холодна. Между матерью-Мэри и Мэри-сыном не чувствуется внутренних токов. Они ласкают друг друга холодно, отвечая друг другу небрежными и поспешными ласками.

Мэри играет роль «Дорогой» превосходно, но без внутреннего огня. Зато мальчик разлученный с ней, весь лихорадочно-детский огонь.

Правда, мальчик ее несколько старше чем ему следовало быть (ему можно дать 13 лет), — но что увлекает в этом маленьком лорде, это его прелестная горячность. Мальчишеская горячность, — подчеркнуть это необходимо, потому что в этом главная победа

Мэри Пикфорд. Дело не в походке маленького Цедрика, не в манере его раскачиваться на расставленных ногах, не в бесподобном умении бросаться в любую драку сосредоточенным прыжком, как в омут, а в мелочах, в оттопыривающейся иногда нижней губе, придающей ему вид прелестной сериозности, а также в умении беседовать и слушать, спрашивать и отвечать. Так впиваться в своего собеседника умеет лишь любознательный мальчик.

Отметим некоторые из многих мастерских и очаровательных моментов, которыми полон этот фильм: прощальную джигу друзей, и кадры английского парка, зелень его, солнце его и кружево дуплистых каштанов; вариацию с гребенкой, где фильм очень удачно продолжает детский роман, сцену рванья зуба с этим «заговором» зуба по правилам детского, английского ритуала, изумительный синяк на глазу Мэри, прекрасный американский типаж и почтенного Гоббса и дедушки-аристократа, похожего на рака в крахмальной манишке (Клода Джиллингуотера) и чудесно подобранного нью-фаундленда.

Художественные средства Мэри Пикфорд

В области обыденной жизни, составляющей, большей частью, нормальную ткань сюжетов экрана, Мэри Пикфорд обладает всеми качествами, о которых можно только мечтать.

Ресурсы ее неисчерпаемы. Каждая новая картина приносит новое какое нибудь свидетельство ее «умений», раскрывает все новые возможности ее гармонично-одаренной натуры. Что бы она ни делала, она делает это как никто. Грация ее бесподобна, юмор ее захлебывается смехом, наблюдательность ее, как уже было сказано, огромна.

Как никто, Мэри Пикфорд умеет здороваться, сказать вам любезность, помахать газетой, зонти-



„Полли Анна“



„Дороти Вернон“

ком, платком, стыдиться, отказывать, извиняться, жарко благодарить, протягивая вам руки...

Кроме того, она обладает рядом умений, которые следует признать специфически экранными: она превосходно танцует (ее «шимми» в «Капризах мисс Мэй» прославило ее в Америке и Европе), плавает, стреляет из ружья, отлично борется, нянчит детей и скачет верхом. Ее прыжку на коне через стенную брешь и, в особенности, через забор в «Дороти Вернон» могла бы позавидовать Руфь Роланд...

Если только что перечисленные возможности принять за «программу-минимум» свойств, которыми должна быть наделена артистка современного экрана,— к сожалению, у подобной точки зрения, пока что, очень мало шансов утвердиться, и правильнее будет сказать, что эта программа-минимум рисуется нам, как некий восхитительный и чудовищный максимум,— экран давно перестал бы быть тем местом, куда более или менее одаренные люди считают себя вправе нести свою «возвышенную» любовь к красоте, разбитые надежды, неврастению и более или менее фотогеничную наружность!

Отсюда действие картин Мэри Пикфорд на современного зрителя. Они одаряют, наполняют жизнерадостностью, приносят утешение...

Передать впечатления трудно; все это следует *видеть*.

Естественность

Было сказано, что искусство Мэри Пикфорд просто.

Следующее, что необходимо сказать это то, что оно крайне естественно.

Из этого видно, что дарование Мэри Пикфорд определяется самыми простыми и доступными человеческому сердцу словами.

Естественность, простота...

Играя подростков, Мэри Пикфорд не боится быть даже чересчур естественной, т. е. неуклюжей, неловкой...

Вычурность, изысканность, да и вообще всякие заботы об эстетике, абсолютно чужды ей.

Она ходит по дому, перебирая своими плоскими ступнями (в «Полли-Анне» налепив даже бумагу от мух к подошвам, чтобы не запачкать блестящие паркеты тети), балансируя вытянутыми до колен руками. Споря и любезничая, задираясь и горюя, она всегда чуточку утрирует, как утрируют, впрочем, все, что бы они не делали, дети.

Мэри Пикфорд нисколько не боится нарядиться в самые невозможные наряды, и умеет быть в них обаятельно-неуклюжей.

Платья ее всегда слишком коротки, клетчатые и полосатые кофты уродливы, на голове у нее плоское, как блин, канотье, или знаменитая шляпка с помелом.

Иногда она сваливается кому нибудь на руки, например, с крыши сарая, в совершенно невозможном виде; вы не всегда ее даже узнаете, — так она перемазалась сажей, или вымокла, попав под дождь. Но достаточно улыбки,—и очарование восстановлено...

А затем, конечно, вы всегда отличите ее по походке... Выработать эту суетливую, детскую, изумительную походку было, должно быть, одним из труднейших жизненных дел Мэри Пикфорд!

Но если Мэри и не боится дисгармоний, то потому что ей ведомы секреты небывалых очарований...

Когда она принарядится и оденется к лицу,—нет более певучих, чудесных костюмов.

Таких моментов красоты в ее искусстве очень немного,—три или четыре: нарядная амазонка и детский цилиндр на белокурых кудрях в «Сердце гор», кружевная фата невесты в «Капризах мисс Мэй», газовое платье («С черного хода»), и ночная пиджамка, в ко-

торой она спит, гуляет по крыше и вытряхивает свой тюфячек в «Полли-Анне».

Остальное—до нельзя безыскусственно, незатейливо и просто.

Такова великая естественность Мэри Пикфорд.

Чистота

Затем чистота... Играя своих подростков, Мэри Пикфорд исходит из жизнеощущений и чувств, в которых нет ничего двойственного и замутненного.

Эта нетронутость детской ее души первое время даже смущает...

Это, действительно, одна из редчайших «сенсаций» кино, да и вообще, всего современного искусства (потому что, где вы еще найдете подобное проникновение в детский мир?)... Жаль, что из чудесного этого источника детских ощущений и чувств, человечество так скупо, так мало черпает и пьет, — ведь *это* же раскрывает глаза, объясняет многое в нас самих, чуть ли не все...

Свидетельства Мэри Пикфорд из этого мира неисчерпаемы и необычайно правдивы. Иногда они даже пугают своей зоркостью и новизной.

Искусство в этом отношении как то вообще прямолинейнее жизни...

Вы никогда бы не всматривались так пристально в этого ребенка, встреться он вам не на экране а на улице, или у знакомых; вы бы отворачивались в смущении и покашливали, как когда говорят уже слишком наивные или невинные вещи; вы, наверное, сконфузились бы, взрослый и неуклюжий человек, видя эту беготню, шалости и кокетство, чувствуя в своих руках эти теплые, детские руки, а на губах поцелуй за подаренное вами и из вашего же сада украденное яблоко («Полли-Анна»).

Отношения Мэри Пикфорд к подросткам и детям всегда строги и деловиты. Не надо, чтобы эти маль-

чишки «воображали бы о себе», или слишком уже распускались!.. Она моет, чистит своих карапузов и обшивает их, как настоящая мать...

Отношения покровительства и превосходства... Вне дома это сводится к сообщничеству в проделках и товариществу в совместных играх, причем девочка, в большинстве случаев, руководит шаловливым отрядом.

Но постепенно приходит и дружба...

Тогда это тихие, нескончаемые разговоры с «ним» о лошадях, соседях и охотничьих ружьях... Мечты о запрятанном где нибудь кладе...

Затем, — рассеянность, невнимание... целая гамма чувств...

Жалость...

Эти дети всегда ведь жалеют, когда полюбят кого нибудь!..

Заботы... Первая любовь наделяет девочку-подростка целой уймой забот... Надо зашить рукав, смотреть, чтобы «он» не ходил оборванный и грязный; надо серьезно подумать об его образовании... Пора ему выбрать себе ремесло. Может быть, из него выйдет фермер, инженер, ковбой?...

А затем, когда пробьет, когда наступит час, девушка выслушивает то, что приносит с собой этот час, теребя или передник, или травку и сосредоточенно хмуря брови...

Она это знала! *Нового* в этом для нее ничего нет; она предугадывала, что будет именно так!..

В этом отношении бесподобны обе сцены у водопада в «Сердце гор».

Между первой и второй — промежуток в пять или шесть лет; дети успели превратиться во взрослых, но нет никакой разницы между первой, несколько преждевременной и закончившейся смехом сценой и этой, от которой зависит для девочки так много...

И в этом, и в том объяснении в любви — ни одного поцелуя! Такова чистота картин Мэри Пикфорд.

Поцелуй есть в этом фильме, но совершенно исключительный и совсем в другом месте в сцене суда.

Мальчик подбегает к девочке, согнувшейся под бременем возводимых на нее прокурором обвинений, и дважды, торопливо, украдкой, целует ее, утешая, в плечо, а затем в висок...

Таким образом, вот наиболее ценное в облике Мэри Пикфорд: простота, неуклюжесть, детская чистота...

Все это у нее в предельных, еще не виданных ни на экране, ни на сцене, размерах.

Это естественно: это свойства человека, а не Мэри Пикфорд—артистки экрана... Экран этого не требует: это может *быть*, но может и *не быть*; но экран это *позволяет* (опять таки в пределах больших, чем сцена), и, естественно, это зарождается и отмечает собою стиль современной экранной игры.

Возникает вопрос: какое надо было иметь привязчивое, тяжелое, железное детство, детство Золушки или Гетевской Миньоны, чтобы перенести на экран нетронутыми через столько лет большой и богатой жизни, эти детские переживания... [1])

Напрашивается параллель с Астой Нильсен, тоже бесподобно игравшей в свое время подростков («Сорванец-девчонка» 1912, «Шалости Амура» 1913, «Бой бабочек» 1925).

Но именно у Асты Нильсен и не было вовсе этих ребячливых стигматов. Была большая и тонко-натуралистическая работа взрослой, очень интересный «этюд». Масса ума и блеска, бесподобный юмор, бесподобные шалости, короткие носочки, лукавство, кокетство, еще, может быть, более утонченное, чем кокетство взрослых, неловкость «bakfish», выросшей

---

[1]) Об этом красиво и взволнованно говорит сама Мэри Пикфорд в статье-обращении к читателям «Photoplay» (Ноябрь. 1925): «У меня не было детства, детских и девичьих лет. Судьба лишила меня их. Я компенсирую теперь это».

из своих коротких платьев, но не этот лунатизм, не эта зареванность и не знающая сама о себе ничего чистота...

Аста Нильсен дразнила и смущала, но не наполняла умилением.

Аста Нильсен была гениальна в этих виртуозных и требующих такой отделки ролях, в этих захватывающе-интересных ролях, но чувствовалось, что у этой чудесной артистки не было детства, и что, во всяком случае, оно не отпечатлелось так неизгладимо на ней, как на американской ее сестре...

Экранный стиль игры Мэри Пикфорд

Таково человеческое в облике Мэри Пикфорд; остальное уже свойства ее как артистки экрана.

И все же, свойства эти проникнуты такой жизненностью, так неотделимы от нее, настолько «в диапазоне» самой Мэри Пикфорд, так неуловимо тонки, что, большей частью, *актрисы* в Мэри Пикфорд вовсе и не замечаешь. Момент предвзятости, творчества растворяется у нее в игре личных, человеческих черт...

Первое, что удивляет в этой игре, это, как уже было сказано, необычайная ее жизненность. Игра Мэри Пикфорд так мало похожа на сценическую (безразлично,—экранно-сценическую) игру, что меньше всего ее воспринимаешь как «игру-притворство», (т. е. приспособление себя к каким то во вне лежащим художественным ценностям); это именно игра — шалость, то есть, забава, — *игра*.

Создается впечатление, что Мэри Пикфорд совершенно безразлично, что ее снимают... Она не рассчитывает на аппарат, играя и живя так, как ей это в данную минуту хочется; но это именно потому, что она превосходно знает свойства этого аппарата, допускающего наибольшее приближение к жизни, какое только возможно. Результаты получаются настолько

реалистические, что само понятие игры тонет в чем то несравненно бо̀льшем. Ежеминутно чувствуется, что Мэри Пикфорд в настоящий момент делает именно то, что сделал бы всякий живой человек, очутившийся в данных условиях. Даже больше!

Если, например, она идет под зонтиком («Капризы мисс Мэй»), то зонтик у нее в руках вращается...

Для чего?

Разумеется, в этом нет никакой надобности; это совершенно непонятно, зачем она вращает зонтиком; она сама не могла бы объяснить это, она просто, шалит, и никто не может запретить шалить хорошо настроенному человеку, если ему это хочется... Игра Мэри Пикфорд основана на ряде таких безыскусственных мелочей!

Играя в «Капризах мисс Мэй» в игру, похожую на орлянку, она обязательно поплюет предварительно на кости, как это сделал бы всякий подросток таких же лет, как мисс Мэй.

Подойдя к сейфу, чтобы выкрасть из него какие то документы, она, перед тем как повернуть ручку, подтягивает свои «апашские» брюки. Несколько дальше, обняв своего отца, она целует сама себе руку.

В «Дороти Вернон», сев в момент своего бегства из замка в корзину, принесенную угольщиком, она обязательно попрыгает в ней, чтобы посмотреть насколько ей будет удобно, когда угольщик понесет ее на спине.

То же самое и в трагических местах.

Просыпаясь (в «Розите») в тюрьме, она не забудет незаметно почесаться... Казалось бы, в этом нет никакой необходимости: роль и без того перегружена, но Мэри Пикфорд проделывает все то, что с ее точки зрения необходимо, как если бы она действительно спала...

Ее зовут во время обеда; из дворца за нею приехал какой то вельможа. По дороге она не забудет захватить с собой последний с тарелки кусочек.

Она поблагодарит короля, подарившего ей красивые платья,—очень хорошо поблагодарит, совершенно достаточно для роли, и уйдет; но решив, что она мало, в сущности, благодарила, вернется и через дверь крепко пожмет ему еще раз руку.

Отсюда,—из такой ненужной, в сущности, по ходу действия мелочи,—нюанс необычайной искренности и душевной чистоты.

В «Полли-Анне», поймав за обедом муху (зачем?), зажав ее крепко в ладони и зажмурив глаза, она вся так и затрясется от радости и детского смеха.

А затем,—что еще тоньше и трогательнее,—в саду, оттолкнув от себя свое креслице, чтобы побежать ковыляющей походкой к зовущему ее Джиму, она помахает вослед рукой своему откатившемуся креслу, свидетелю стольких слез и мучений...

Все это делается так, для себя; вовсе не потому что это игра, или что это требовалось бы ролью. Думаю, что Мэри Пикфорд изучает и строит свои роли также, как все: «Теперь я отталкиваю кресло, бегу к Джиму и кричу ему—«Джим, Джим!»—а то, что она помахает вослед своему креслу, это приходит ей в голову только тогда, когда она отталкивает от себя это кресло...

Невозможно рассчитать заранее все эти подробности; они приходят во время игры, составляют стиль этой игры, вернее сказать, стиль жизни Мэри Пикфорд, потому что ими проникнуто все ее жизнеощущение.

Мэри Пикфорд делает это, во первых,—потому что не мыслит экранно, а затем,—потому что жизнь бьет в ней ключем, потому что она любит себя, является собственным своим центром и светом. Она любит свою жизненность, мускулы рук, свои быстрые ноги, ресницы, пальцы, ладони, белокурые косы, свою «ладность», высокую настроенность...

Отсюда производимое ею высокое, одаряющее впечатление. Отсюда дидактика, уроки ее бесподобного искусства.

Роль надписей Следует отметить, что некоторая часть успеха картин Мэри Пикфорд падает на долю надписей (титров), сопровождающих их и отражающих моменты диалога.

Эстетика экрана в настоящее время вопрос о титре, как элементе фильма, оставляет, до некоторой степени, под сомнением.

Титр, в конце концов, чужд природе экрана; осколок «миров иных» (большей частью весьма низкопробный!), он столь же мало «растворяется» в чистой, «зрелищной» стихии фильма, как те куски газеты или жести, которыми некоторые художники левых течений украшают свои картины.

Титр — рабочая гипотеза фильма, слабость его. Значение его, повидимому, чисто временное, потому что фильм во многих отношениях еще «в лесах». Пояснительный характер его условен. И если теоретики экрана все еще склонны признавать (достаточно справедливо) за титром роль как бы занавеса, отделяющего эпизоды фильма, а в нем самом видеть момент отдыха для глаз, успокаивающихся на буквах от мелькающего потока зрительных образов (не отвергая возможности поисков соответствующих эквивалентов), то практика «безтитровых» фильмов («Крещенская ночь» с Эугеном Клепфером, одна из работ К. Грюне и др.), а также картин, где титры даны в самых минимальных размерах (лучший образчик этого рода «Женщина из Парижа» Чаплина), привела к тому, что требование возможно большего сокращения титров все чаще и чаще входит в профессиональные программы современных кино-режиссеров.

Все это — дело поисков и вопросы будущего.

И это не мешает тому, что титры в некоторых картинах Мэри Пикфорд (скажем еще и Джекки Кугана) сплошное очарование...

Пройти мимо них, говоря об искусстве Мэри и о слагающих его элементах, невозможно. Эти титры — целый мирок; ключ, помогающий проникнуть в то сокровенное, куда не всегда доводит нить анализа...

В этих надписях-диалогах, репликах, не только вся непосредственность, жизненность и настроенность самой Мэри Пикфорд, в них и чистые слезы, и вежливый англо-саксонский юмор. Они не только любезны и учтивы,—они высокочеловечны... Совершенно немыслимо отделить их от иллюстрируемых ими сцен; вернее, это столь же трудно, как отделить смысл слов от звуковой их оболочки; в них чувствуется тот же дух и раса, что и в английском языке, сумевшем выработать целый ряд ничего не значащих, приветливых и дружеских фраз — клише, обиходных и стереотипных любезностей, знаменующих обычно и ваше участие делами и здоровьем вашего ближнего, и ваше удовлетворение его ответами и хорошей погодой...

Мы вернулись к истокам: эти фразы-титры простосердечны и уютны не менее, чем добрый английский роман... Они мягки (вспомним шедевры ласковости: Диккенс, Эллиот); они продуманы детским сердцем и мозгом; в них много ребячливого смеха, и трагизм их не слишком глубок; но в силу этого они и говорят простым и всем доступным языком! Они даже как то не очень теряют в переводе. *Они запоминаются*, так как это, пожалуй, единственное доброе, что вынесешь из сутолоки дня и повседневных разговоров. Например, не запоминается ли это обращение Полли-Анны к покойной матери в минуту горькой обиды:

—«Мама, о мама! Я обещала папочке, что буду всегда довольна, но знаешь ли, дорогая, я все таки бываю иногда немного недовольна».

Возникает образ Полли-Анны, девочки впервые строящей свое горькое мироощущение... За ним возникает образ Мэри Пикфорд, и этот экранный образ воспринимается сквозь призму и слезы мелькнувшей фразы...

Вы смотрите игру артистки, беседующей с умирающим отцом, и восприятие ваше неотделимо от темпа возникающих на световом трепете фильма слов:

—«Папа, папа, не умирай: мы были с тобой такими хорошими товарищами», и, следующего за этим, юмористического возгласа девочки, в ответ на сожаления отца, что он, умирая, не оставляет ей спутника жизни: «Ты это, папа, говоришь, конечно, о моей тете?»

Юмор этих фраз иногда горек (таковы, напр., слова, сказанные при знакомстве Джиму:—«Ты сирота? Ничего, я тоже сирота», или эти размышления после ссоры с теткой за обедом:—«Знаете, я рада, что у меня только одна тетя; каково бы мне было, если бы у меня их было две?» — напоминающее «внутренние монологи» прелестных детей Бернетт), но горечь их растворяется вскоре в веселых и самозабвенных проказах. Остается трогательность...

Вид бóльной Полли-Анны, потерявшей после катастрофы с автомобилем ноги, не мог бы так волновать нас, несмотря на все искусство, расточаемое Мэри Пикфорд в этой сцене, если бы не было этих очаровательных надписей (хотелось бы верить, что они возникают в процессе игры, а не рождаются под руками ловкого составителя сценария; но так мало оснований рассчитывать на подобное чудо!):—«Но я все таки рада, что успела, пока была здорова, обежать все мои любимые местечки»; и дальше:—«Что мои ножки не просыпаются?.. Неужели они никогда не проснутся?»

Публика склонна делать ударение на это «просыпаются», ища в нем разгадку производимого фразой

трогательного впечатления, но еще, может быть, прелестнее то жизнечувствование и та детская любовь к себе, которыми проникнуты эти «местечки», которые следовало «обежать», и слово «ножки» по отношению к своим ножкам...

Мэри Пикфорд постигла детский язык; так могут говорить только дети и, преимущественно, американские и английские дети, языку которых более чем остальным свойственны эти юмористические и нежные нюансы.

Достоевский раскрыл тайники англосаксонского духа в песне пушкинской Мэри, но в лепетах этой Мэри они, может быть, раскрываются еще с большей легкостью и полнотой...

Трогательность

Отсюда трогательность Мэри Пикфорд.

Трогательность эта такова, что в минуты высокого драматического напряжения, когда, напр., в «Полли-Анне», девочка протягивает руки к материнскому портрету, или входит в отведенную ей теткой грязную и нищую мансарду, зажмурившись, закрыв ладонями глаза, чтобы «посмотреть свою новую комнату», и, разжав пальцы, остолбеневает, — даже та, далеко не сентиментальная часть зрителей, которая ходит в кино, чтобы смотреть «роскошные» постановки, и та с трудом сдерживает свое волнение.

Мэри Пикфорд иногда плачет в своих картинах. На экране плакать по настоящему умеет одна только Аста Нильсен. Она может плакать часами, тихо, беззвучно, и слезы будут у нее струиться по щекам...

Плач Мэри Пикфорд короче. Но она бывает так заплакана?.. нет! скажем по детски — заревана, и слезы ее сопровождаются такими беспомощными сморканьями и икотой, что трудно не восхищаться правдоподобием этих трогательных слез.

Но в той же картине («Полли-Анне») есть один момент, медленный и душераздирающий, который не только не забывается долгое время, но которому, после сеанса, стараясь подобрать нечто аналогичное этому по трогательности и в других искусствах (например, в театре или в европейском романе), вы не сразу найдете равного.

Мы имеем в виду ту сцену, когда девочка, потерявшая по приговору врачей ноги, вырезывает из журнала человечков, и — «топ-топ-топ!» — автоматически-грустным, безнадежным движением заставляет их ходить по байковому своему одеялу... Тот, кто вырезал, кто придумал вырезать из бумаги этих человечков, вырезал и поднес к глазам, может быть, самое трогательное и беспомощное, что когда либо входило в бесконечно - узорную ткань человеческой жизни...

Демократизм

Отсюда понятность Мэри Пикфорд, глубокий, неотъемлемый ее демократизм, о котором мы говорили выше...

Какую бы претенциозную роскошь и чепуху не показывали бы в темных и маленьких залах кино всего мира, если в картине участвует Мэри Пикфорд, фильм дойдет до сердца зрителей, как привет из Америки.

Мне случилось видеть однажды «Капризы мисс Мэй» на утреннике, в рабочем районе. Сидевшая рядом со мною школьная детвора, в знак глубокого своего неуважения, обозвала поочередно действующих лиц весьма нелестными именами...

И она пощадила одну только Мэри Пикфорд.

Заключение

Простота, детскость, естественность, чистота, трогательность, демократизм и человечность, — вот семь слов, определяющих дарование Мэри Пикфорд. Более простых

и сладостных слов нет на языке человеческом. Эти семь слов сливаются в радугу: радость — имя этой радуге.

Я не знаю ничего радостнее Мэри Пикфорд! Даже когда она плачет, — это сама радость!

У нее есть антипод: это Джекки Куган. Даже когда этот мальчик смеется, — он воплощение детского, философски-задумчивого героя [1])...

Жизнь соткана из радости и горя; но Мэри Пикфорд — женщина, в метафизическом смысле слова больше *знающая*, чем этот одиннадцатилетний ребенок и имеющая больше оснований сетовать на силу, сковавшую порывы человека, — всем своим обликом, каждым своим движением возвещает нам, что мир, в основе своей, все таки утешение, радость...

---

[1]) Философичность, эти «гамлетовские» черты вечно-рассуждающего ребенка у одиннадцатилетнего Джекки Кугана — следы школы Чаплина, открывшего маленького Джекки...

ЛИТЕРАТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МЭРИ ПИКФОРД

Мэри Пикфорд не чуждо и литературное творчество. Она любит писать, обращаться статьями к общественному мнению, и руководить той симпатией, которую она сумела завоевать. Все, что было в ее силах поведать о себе, она предпочла сообщить сама. В одной крупной американской газете месяцами шли большие фельетоны, «Моя жизнь», подписанные Мэри Пикфорд. Писала их, впрочем не сама Мэри Пикфорд, а режиссер Герберд Бреннон, при ее непосредственном участии и это, конечно, несколько умаляет ценность этих записок. Мэри любит выражать свои взгляды в форме интервью (она дает их множество) и в инспирированных статьях. Мы не приводили их, так как творчество в них отсутствует. В критические моменты своей карьеры, Мэри любит шумиху разгорающихся литературных споров. Она зовет репортера и заказывает статью. Так было тогда, когда Глория Свенсон пыталась, чрезвычайно удачно, оспаривать первенство на мировом экране, так было после неудачи «Розиты» и «Дороти Вернон», этого опыта ее «взрослых» ролей. Делает это она не только потому, что это принято в ее кругу, но и потому, что она чувствует постоянную потребность для себя в общественной поддержке. Больше того, она живет этой поддержкой, голосом масс. Дуглас Фербенкс рассказывает, что после выяснения результатов обращения Мэри Пикфорд к читателям «Photoplay» по поводу того, какие роли следует ей играть, результатов прежде всего показавших какой огромный интерес к ее творчеству существует у зрителей всех концов света, — Мери нельзя было узнать. «Она пережила огромный душевный подъем, сделавший ее почти новым человеком».

Но и перу самой Мэри принадлежит целый ряд заметок и статей, которые, собранные вместе, составят объемистый том. Некоторые из них, — «Когда я состарюсь», «В чем мое честолюбие», «На аэроплане» (впечатление первого полета)

и сборник моральных афоризмов «Pickfordisme» далеко не плохи и значительно превосходят, например, писания Пола Негри. Единственный их грех, — они страшно официальны. Мэри Пикфорд пишет о себе старательно, не без блеска, но с холодком. Прелестная женственность и чопорность американской мисс. Так пишут о себе и о своем училище взрослые девушки, первые ученицы примерных американских и английских колледжей, так впрочем пишут и подруги Мэри, другие популярные артистки американского экрана: Коринна Гриффитс, Лоис Вильсон, Дороти Гиш. Не выразительно. Вы ничего не узнаете из статьи Мэри Пикфорд; все запрятано и скрыто. Видно, что она преследует одну только цель: писать хорошо, т. е. «не очень плохо», так, чтобы другие похвалили. Такой же и почерк у нее; блестящий, холодный калиграфический, с затейливым и заостренным, но в пределах дозволенного «Р», — почерк первой ученицы. Но в некоторых случаях, когда эти заметки создавались на лету, мы слышим в них более выразительные нотки и улавливаем голос писавшего их человека. Так, например, много любопытного (в моментах самооценки, в комбинировании фактов, в невольно вырвавшихся словах) мы находим в небольшой автобиографии Мэри Пикфорд, набросанной в 1921 г. в редакции парижского «Cinémagasine» (С. 1921 г. № 43). Приводим ее полностью.

«Мне было 15 лет, когда я впервые появилась на экране и в продолжении пятнадцати лет не прекращая я работаю для кино. Это очень много. В театре я дебютировала пяти лет; в своей первой пьесе я играла мальчика, маленького Тэдд. Мальчиков с тех пор я больше не играла, вплоть до моей картины «Маленький лорд Фаунтлерой». Восьми лет я уже пользовалась крупным успехом в таких вещах, как «Маленький школьный домик». Девяти лет—я премьер труппы. Мы ставим «Злополучный брак» и другие мелодрамы. Когда мне было 13 лет и я только что сыграла «Warren of Virginia», пьесу «Беласко», мое имя гремело на Бродвее.

«Затем, — экран. Ателье «Биограф Компани» и Д. Гриффитс. Мой первый фильм был «Скрипач из Кремоны»; это была одноактная картина. В те годы я играла неохотно (мне больше нравилось играть в куклы), и все таки, автоматически, я переходила из одной компании в другую, все время с повышением гонорара.

«Потом я вернулась к «Биографу», согласилась на меньший оклад. Меня окрыляли надежды. Часть их не оправдалась. 10 месяцев спустя, я снова выступила в театре, играя в «Маленьком чертенке». Когда в 1915 г. «Фэмос-Плэйер-Ласки» передала эту пьесу для кино, я была в ней

«Star». Это навсегда привязало меня к экрану. Некоторое время спустя образовалась «Мэри-Пикфорд-Фильм-Компани» и с этого момента я стала получать 10.000 долл. в неделю и 50%. В 1918 году я играю для «Фэртс-Нэшионель» («Длинноногий Дядюшка» и др.). Год спустя образуется: «The Rig Four» «Великая четверка». Мы выпустили пять картин: «Полли-Анна», «Suds», «Свет любви», «С черного хода» и «Маленький Лорд». Все вышеуказанное показывает, что если я и «Sweetheart», как меня называют, то вовсе не праздный и не избалованный ребенок. Мне хочется двигаться вперед».

Интересны также и поучительны «Десять заповедей — Мэри Пикфорд будущим артистам экрана». Они делают честь ее практическому уму.

1. Не избирайте карьеры кино-артистки, не имея другой профессии в качестве ресурса (машинистки, продавщицы, служащей), которой вы могли бы воспользоваться в случае неудачи.

2. Не вступайте на этот путь, если у Вас нет достаточно средств прожить, по крайней мере, в течение года.

3. Удостоверьтесь сперва, что у Вас есть подлинное драматическое дарование.

4. Испробуйте себя в качестве артиста в местном Вашем театре, а если такового нет, создайте себе некоторый опыт, выступая на маленьких домашних спектаклях.

5. Постарайтесь, если возможно, до работы в кино приобрести подлинное, профессиональное знание сценического искусства.

6. Захватите с собой, когда поедете наниматься, возможно большее число фотографий. Таким образом шансы Ваши быть нанятым распорядителем кино-труппы значительно возрастут.

7. Вы должны обладать хорошим и разнообразным ассортиментом платьев.

8. Не отказывайтесь от своего служебного положения, не сделав первых опытов на экране. Сделать это Вы можете даже при помощи вашего городского фотографа. Таким образом вы будете иметь представление о ваших фотогенических качествах.

9. Есть вещь, которая могла бы погубить в корне ваши начинания — это рассматривать кино, как известного рода забаву. Искусство экрана, — трудно. Чтобы пробиться надо быть неустрашимым, искренним и честолюбивым.

10. Не забывайте, что здесь, как и в других профессиях, только тот имеет право рассчитывать на успех, кто вкладывает в дело все свои силы и понимание.

АНКЕТА МЭРИ ПИКФОРД

(для «Синемагазин» 1921 г.).

Этот забавный документ, который мы считаем интересным привести, напечатан во французском журнале «Cinemagasin» за 1921 г. Такие анкеты журнал предлагал в течение целого года разным артистам и печатал их из номера в номер.

1. Ваше имя, фамилия:	Мэри Пикфорд.
2. Место и дата рождения:	8 апреля, 1893 г. в Торонто (Канада).
3. Ваш первый фильм:	«Скрипач из Кремоны».
4. Какой из Ваших фильмов Вы считаете наилучшим:	
5. Любите ли Вы критику:	Не всегда, иногда.
6. Суеверны ли Вы:	Очень.
7. Ваш фетиш:	Дуг.
8. Ваше любимое число:	7 [1]).
9. Ваш любимый цвет:	Мышиный.
10. Ваш любимый цветок:	Жасмин [2]).
11. Любите ли Вы лакомства.	Нет, не люблю.
12. Ваше прозвище, ласкательное имя:	Мэри.
13. Ваш девиз:	Никогда не делать сегодня то, что можно сделать завтра.
14. Ваш любимый герой:	Абраам Линкольн.
15. Ваши пристрастия:	Люблю старинные вещи, художественные произведения.
16. Верны ли Вы:	Всегда и навеки [3]).

---

1) Дуглас ответил: 23.
2) Дуглас ответил: Роза.
3) И вопрос и ответ теряют в переводе.

17. Если Вы признаете за собой какие-нибудь недостатки, то каковы они:	(Право же я не знаю).
18. Тот же вопрос о достоинствах:	Скромность мешает ответить мне, спросите у Дуга.
19. Есть ли у Вас честолюбивые стремления и какие они;	Стать хорошей кухаркой.
20. Ваши любимые писатели и композиторы:	Шекспир, Теофиль Готье, Мольер, Пуччини, Сен-Санс.
21. Ваш любимый художник:	Мейссонье.

Преднамеренная шутливость некоторых ответов, поспешность и желание, во что бы то ни стало быть любезной в глазах французов, до некоторой степени умаляют прелесть этого листочка.

Абраам Линкольн, Мэри Пикфорд ответила, потому, что так полагается отвечать американке. Про кухарку она написала, потому что замужем. Но любит ли она Теофиля Готье и знает ли она Мольера? Сыграв восхитительно на экране «М-м Беттерфлей» Мэри, в графе композиторов, конечно, не могла не поставить Пуччини. Но почему она написала Сен-Санс? Последний ответ (о художниках) мог бы пролить новый свет на творчество Мэри Пикфорд. Но кто скажет, — не потому ли она написала «Мейссонье», что он француз.

Цена 60 коп.

СКЛАД ИЗДАНИЙ:
Магазины «ACADEMIA»
Ленинград, пр. Володарского, 40, телефон 138-98
Москва, Тверская, 29, тел. 545-13